

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA

ESCUELA POLITECNICA SUPERIOR DE GANDIA

Grado en Comunicación Audiovisual



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ESCUELA POLITÈCNICA
SUPERIOR DE GANDIA

“La música de una trilogía: El Señor de los Anillos”

*TRABAJO FINAL DE
GRADO*

Autor/a:

Rubén Segovia Cobo

Tutor/a:

Francisco de
Zulueta Dorado

GANDIA, 2017

RESUMEN

El presente trabajo ofrece un análisis de las bandas sonoras de la trilogía cinematográfica *El señor de los Anillos*, formada por *La Comunidad del Anillo*, *Las Dos Torres* y *El retorno del Rey*. A partir del análisis musical, el trabajo que se realiza pretende mostrar la importancia de la música de *El Señor de los Anillos* como elemento dramático y narrativo, desvelar las asociaciones emocionales que los diferentes motivos añaden a la trama y describir la influencia de esta banda sonora en la percepción del espectador. La clasificación y análisis de los *leitmotifs* e instrumentación, y su relación con los personajes, objetos, comunidades o lugares, son vitales para entender la importancia de la banda sonora compuesta por Howard Shore para el discurso fílmico.

PALABRAS CLAVE

Música de cine

Narrativa

El Señor de los Anillos

Howard Shore

ABSTRACT

This essay provides an analysis of the soundtrack of the cinematographic trilogy *The Lord of the Rings*, composed by *The Fellowship of the Ring*, *The Two Towers* and *The Return of the King*. From the musical analysis, the dissertation aims to show the importance of the music of *The Lord of the Rings* as a dramatic and narrative element, reveal the emotional associations the different motifs add to the story and describe the influence of this soundtrack in the viewer's perception. The classification and analysis of the leitmotifs and instrumentation and their relation with the characters, objects, communities and places are vital to understand the importance of the soundtrack scored by Howard Shore for the filmic discuss.

KEYWORDS

Film Music Score

Narrative

The Lord of the Rings

Howard Shore

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	8
1.1 Objetivos.....	12
1.2 Metodología.....	11
2. LA MÚSICA DE UNA TRILOGÍA.....	12
2.1 Introducción.....	12
2.2 Análisis.....	12
2.2.1 El Bien y el Mal.....	12
2.2.2 Personajes de la 3ª Edad y de la 2ª Edad.....	13
2.2.3 La Comunidad del Anillo.....	14
2.2.4 La Historia del Anillo.....	17
2.2.5 La Comarca.....	18
2.2.5.1. Versión Melancólica.....	19
2.2.5.2. Versión Rural.....	19
2.2.5.3. <i>In Dreams</i>	20
2.2.5.4. Versiones heroicas.....	20
2.2.6 Gollum.....	21
2.2.6.1. La lástima de Gollum.....	22
2.2.6.2. Gollum.....	23
2.2.6.3. Smeagol, el <i>hobbit</i>	24
2.2.7 Los Humanos.....	24
2.2.7.1. Rohan.....	25
2.2.7.1.1. Las Trompetas de Rohan.....	25
2.2.7.2. Éowyn.....	26
2.2.7.2.1. Éowyn y Théoden.....	28
2.2.7.2.2. Éowyn y Aragorn.....	28
2.2.7.3. Gondor.....	29
2.2.7.3.1. Minas Tirith.....	30
2.2.7.3.2. Gondor Renacido.....	30
2.2.8 Aragorn.....	31
2.2.8.1. Aragorn Montaraz.....	31
2.2.8.2. Strider.....	31
2.2.8.3. Strider en Amon Súl.....	32
2.2.8.4. Aragorn.....	32

2.2.8.5. El Liderazgo de Gondor.	33
2.2.9 Los Elfos.....	34
2.2.9.1. Rivendell.....	35
2.2.9.2. Arwen Undómiel.	35
2.2.9.2.1. Arwen Revelada.	35
2.2.9.2.2. Evenstar.....	36
2.2.9.2.3. Arwen: Éowyn y Faramir.	36
2.2.9.3. Elrond.	37
2.2.9.4. Lothlórien.	37
2.2.10 Los Enanos.....	38
2.2.10.1. Moria.	39
2.2.11 La Ayuda.	39
2.2.11.1. La Ayuda; Versión Desenfrenada.	42
2.2.11.2. Gandalf y la Ayuda de la Naturaleza.	43
2.2.12 Gandalf el Blanco.....	44
2.2.13 Saruman.	44
2.2.14 Sauron.	45
2.2.15 Los Nueve Nâzgul.	45
2.2.16 Valinor.	46
3. CONCLUSIONES.....	48
4. BIBLIOGRAFÍA.....	50
4.1 Libros.....	50
4.2 Recursos electrónicos.....	50
4.3 Películas.....	50

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Figura 1. Partitura: Motivo del Bien. Elaboración propia.....	13
Figura 2. Partitura: Motivo del Mal. Elaboración propia.....	13
Figura 3. Partitura: Escala con la 2ª aumentada. Elaboración propia.....	13
Figura 4. Partitura: La Comunidad del Anillo. Elaboración propia.....	14
Figura 5. Partitura: Motivo del Bien en La Comunidad del Anillo. Elaboración propia	14
Figura 6. Fragmento de La Comunidad del Anillo. Elaboración propia.....	14
Figura 7. Fotograma miembros de la Comunidad del Anillo en Rivendell. La Comunidad del Anillo.....	14
Figura 8. Légolas y Gimli buscando a Aragorn tras la batalla. Las Dos Torres	15
Figura 9. Fotogramas de la batalla de Mordor. El Retorno del Rey.....	16
Figura 10. Frodo y Sam en Mordor. El Retorno del Rey.....	16
Figura 11. Partitura: La historia del Anillo. Elaboración propia.....	17
Figura 12. Fotogramas de la forja del Anillo y del descubrimiento de Bilbo. La Comunidad del Anillo.....	17
Figura 13. Bilbo en Mordor. La Comunidad del Anillo.....	18
Figura 14. Partitura: La Comarca (Concerning Hobbits). Elaboración propia.....	18
Figura 15. Frodo en la Comarca. La Comunidad del Anillo	19
Figura 16. Partitura: Versión Rural de La Comarca. Elaboración propia.....	19
Figura 17. Partitura: In Dreams. Elaboración Propia.....	20
Figura 18. Frodo y Sam en Mordor. El Retorno del Rey.....	21
Figura 19. Reverencia de Gondor a los hobbits. El Retorno del Rey	21
Figura 20. Partitura: La Lástima de Gollum. Elaboración propia.....	22
Figura 21. Gollum. La Comunidad del Anillo.....	22
Figura 22. La traición de Gollum en el Monte del Destino. El Retorno del Rey.....	23
Figura 23. Partitura: Gollum. Elaboración propia.....	23
Figura 24. Partitura: Las trompetas de Rohan. Elaboración propia.....	25
Figura 25. Motivo del Caballo. Elaboración propia.....	25
Figura 26. Aragorn presenta Rohan. Las Dos Torres.....	26
Figura 27. Llegada a Rohan. Las Dos Torres.....	26
Figura 28. Partitura: Éowyn. Elaboración propia.....	27
Figura 29. Éowyn en Edoras, tras rechazar a Grima. Las Dos Torres.....	27

Figura 30. Éowyn y Aragorn en Edoras. Las Dos Torres.....	27
Figura 31. Partitura: Éowyn y Théoden. Elaboración propia.....	28
Figura 32. Théoden se recupera del embrujo. Las Dos Torres.....	28
Figura 33. Partitura: Éowyn y Aragorn. Elaboración propia.....	28
Figura 34. Éowyn y Aragorn en Édoras. Las Dos Torres.....	28
Figura 35. Partitura: Gondor. Elaboración propia.....	29
Figura 36. Partitura: Gondor en Declive. Elaboración propia	29
Figura 37. Partitura: Gondor en Ascenso. Elaboración propia	29
Figura 38. Partitura: Minas Tirith. Elaboración propia.....	30
Figura 39. Partitura: Gondor Renacido. Elaboración propia.....	30
Figura 40. Partitura: Aragorn Montaraz. Elaboración propia.....	31
Figura 41. Aragorn en El Poni Pisador. La Comunidad del Anillo.....	31
Figura 42. Partitura: Strider. Elaboración propia.....	31
Figura 43. Partitura: Strider en Amon Súl. Elaboración propia.....	32
Figura 44. Aragorn enfrentándose a los Názgul en Amon Súl. La Comunidad del Anillo.....	32
Figura 45. Partitura: Aragorn. Elaboración propia.....	32
Figura 46. Llegada de Aragorn al Abismo de Helm. Las Dos Torres.....	33
Figura 47. Gandalf y Pippin llegan a Gondor. El Retorno del Rey.....	33
Figura 48. Partitura: El Liderazgo de Gondor. Elaboración propia.....	33
Figura 49. Coronación de Aragorn. El Retorno del Rey.....	34
Figura 50. Partitura: Rivendell. Elaboración propia.....	35
Figura 51. Arwen Undómiel.....	35
Figura 52. Partitura: Arwen Revelada. Elaboración propia.....	35
Figura 53. Partitura: Evenstar. Elaboración propia.....	36
Figura 54. Arwen y Aragorn. Las Dos Torres.....	36
Figura 55. Partitura: Arwen: Éowyn y Faramir. Elaboración propia.....	36
Figura 56. Elrond dialoga con Aragorn sobre Arwen. Las Dos Torres.....	37
Figura 57. Partitura: Elrond. Elaboración propia.....	37
Figura 58. Partitura: Lothlórien. Elaboración propia.....	37
Figura 59. Partitura: Moria. Elaboración propia.....	39
Figura 60. Partitura: Ayuda. Elaboración propia.....	39

Figura 61. Pippin y Merry distraen a los Uruk-Hai. La Comunidad del Anillo.....	40
Figura 62. El ataque de los Ents. Las Dos Torres.....	41
Figura 63. Gandalf en la torre de Isendard. La Comunidad del Anillo.....	41
Figura 64. Llegada de los águilas en Mordor. El Retorno del Rey.....	41
Figura 65. Partitura: Ayuda: Versión Desenfrenada. Elaboración propia.....	42
Figura 66. Los Ents inundan Isengard. Las Dos Torres.....	42
Figura 67. Partitura: Gandalf y la Ayuda de la Naturaleza. Elaboración propia.....	43
Figura 68. Gimli, Legolas y Aragorn encuentran a Gandalf, a quien creían muerto. Las Dos Torres.....	43
Figura 69. Gandalf en Édoras, salvando a Théoden. Las Dos Torres.....	43
Figura 70. Partitura: Gandalf el Blanco. Elaboración propia.....	44
Figura 71. Gandalf como Mago Blanco. Las Dos Torres.....	44
Figura 72. Partitura: Comparativa Gandalf y Saruman. Elaboración propia.....	44
Figura 73. Partitura: Saruman. Elaboración propia.....	45
Figura 74. Partitura: Sauron. Elaboración propia.....	45
Figura 75. Partitura: Los Nueve Názgul. Elaboración propia.....	46
Figura 76. Partitura: La Historia del Anillo. Elaboración propia.....	46
Figura 77. Frodo despidiéndose. El Retorno del Rey.....	46
Figura 78. Partitura: Valinor. Elaboración propia.....	47
Figura 79. Pippin y Gandalf en Minas Tirith. El Retorno del Rey.....	47
Figura 80. Partitura: Acorde sus4 con resolución descendente. Elaboración propia.....	47
Figura 81. Aragorn y Boromir. La Comunidad del Anillo.....	47
Figura 82. Éowyn y Théoden. El Retorno del Rey.....	47

1. INTRODUCCIÓN

El Señor de los Anillos es una película de fantasía y de aventuras con una trama más profunda y compleja de lo habitual en el género. Cuando el espectador visiona por primera vez la trilogía es capaz de comprender el desarrollo y los giros de la trama, debido al magnífico uso de diferentes recursos artísticos, técnicos y narrativos. Sin embargo, quizás no es capaz de comprender como el guion, la fotografía o la música, entre otros, trabajan conjuntamente para contar una historia, transmitir sensaciones y dirigir la percepción del espectador.

Peter Jackson es uno de los nombres más importantes del panorama cinematográfico actual y es, en gran parte, debido a su trabajo como director, productor y guionista de una de las producciones más premiadas de la historia del cine. La adaptación cinematográfica que el director neozelandés realiza de la novela del escritor británico J. R. R. Tolkien, es la obra maestra de su carrera y destaca por un peculiar estilo y tratamiento del género de fantasía, al que por primera vez se acompaña de una trama madura y compleja. Esa unión entre mundo fantástico y trama novelística resulta en una trilogía que sobrepasa los límites de un género que hasta entonces parecía restringido a historias más sencilla e infantiles.

Es muy importante la simbiosis de los recursos empleados para representar la historia en la gran pantalla, como son, entre otros, el guion, la actuación, la escenografía, la dirección de fotografía, el diseño de sonido y la música. La unión de esos elementos da por resultado tres películas con un gran discurso narrativo, potente *storytelling* y belleza cinematográfica.

Por eso, y como en todos los proyectos audiovisuales, es de suma importancia el equipo técnico y artístico que acompaña a Peter Jackson en esta producción, tales como Christian Rives, responsable del guion gráfico y diseño estético de la Tierra Media; Alan Lee, encargado de diseño y decoración; Richard Taylor, diseñador de vestuario; Andrew Lesnie, director de fotografía; y Howard Shore, compositor de la música.

Hasta entonces, Howard Shore había compuesto la música de más de setenta películas, entre las que destacaban *El silencio de los corderos* (1991), *Se7en* (1995) o *Dogma* (1999) entre otras, pero no era uno de los grandes, reconocidos y galardonados compositores de Hollywood.

Sin embargo, al estrenar las películas Howard Shore demostró estar capacitado para encargarse de la composición de cualquier producción de envergadura, hacer un ejercicio extraordinario de narrativa musical y recibir los más importantes reconocimientos mundiales.

La música en cuestión juega un papel muy importante en la calidad de las películas. A través del uso de los motivos, las armonías, la instrumentación y especialmente, el *leitmotiv*, Howard Shore aporta al discurso fílmico una de las bandas sonoras más complejas y abrumadoras de la historia del cine, que está a la altura estética y narrativa del resto de partes de la producción y que añade una cantidad de información significativa al desarrollo de la trama y de los personajes.

Para conseguir esto, Howard Shore realiza en *El Señor de los Anillos* uno de los más completos ejemplos de uso del *leitmotiv*, que retoma, una vez más, los cromatismos de la música de finales del siglo XIX según la tradición de Richard Wagner o Richard Strauss, referido éste al uso de melodías o motivos musicales asociados a personajes, objetos, espacios o conceptos singulares.

El *leitmotiv* es un recurso empleado como elemento narrativo desde los orígenes del cine, especialmente en Hollywood. La repetición de un motivo musical en las escenas en las que se hace referencia visual o indirecta a algún concepto, crea una unión entre música y concepto, provocando que el espectador entienda al escuchar el *leitmotiv*, consciente o inconscientemente, que se está citando al significado pertinente.

Sin embargo, el *leitmotiv* no es un recurso que haya sido creado para o por el género cinematográfico, sino que ha sido adaptado y empleado popularmente en la gran pantalla. Como hemos señalado anteriormente, la ópera y la música sinfónica del siglo XIX introdujeron estos recursos para ampliar los registros sonoros de una música que es esencialmente emotiva.

En este sentido, la inspiración de Shore en la ópera italiana, el enfoque basado en *leitmotifs* está más asociado a la ópera alemana, y más concretamente a Richard Wagner. En efecto, la banda sonora y la historia de *El Señor de los Anillos* guardan una estrecha relación con otras dos obras de Wagner. Parsifal parece ser un precursor de la trama e historia de *El señor de los Anillos*, puesto que no solo comparten personajes y ambiente fantástico medieval sino que además, las razones éticas y dramáticas y el desarrollo de la historia se repiten en ambas historias. Es en *Der Ring des Nibelungen* en la obra en la que se encuentran los recursos musicales y narrativos que Howard Shore utiliza para *El Señor de los Anillos*. Wagner utiliza y crea cientos de motivos relacionados a significados y que se versionan y funden entre sí. Del mismo modo, hace Howard Shore. La relación entre ambas obras no es en esta ocasión por la trama, sino por la composición y recursos musicales.

De este modo, en *El Señor de los Anillos*, es la inmensa colección de motivos recurrentes lo que más cerca sitúa la banda sonora a los escritos de Tolkien. La banda sonora se basa en una red interconectada de decenas de *leitmotifs* directamente relacionados con conceptos narrativos, como son, los *hobbits*, el Anillo de poder o Gollum, entre otros. De inmediato se aprecia que compositores basan su trabajo y elaboran la obra a partir del *leitmotiv* y hacen uso de una gran orquesta e instrumentación poderosa y variada. Ese mapa gigantesco de motivos musicales sirve a Howard Shore como herramienta en las tres películas. Sin duda el trabajo es un gran ejercicio narrativo y dramático que acompaña y dirige el discurso.

El entramado entre motivos, melodías, personajes y trama se presenta más y más complejo con el desarrollo de la historia y más concretamente, con cada una de las películas. Las variaciones de estos motivos, ya sea por instrumentación, ritmo, melodía o armonía, acompañan al desarrollo de los personajes, de la historia, y navegan con las diferentes situaciones o problemas con los que los protagonistas se encuentran. Estas modificaciones y transformaciones, a veces sutiles, a veces drásticas, de los motivos, son las que imprimen vida a la banda sonora y la razón por la que consigue reforzar los puntos de giro y arrojar luz a los conceptos y momentos dramáticos.

La banda sonora parece emerger y ser natural del mundo creado por Tolkien, y este es un propósito que el compositor se plantea cuando acepta el trabajo propuesto por Peter Jackson. Howard Shore trata de componer la banda sonora como un espejo de la historia de Tolkien a través de diferentes recursos. Cada una de las principales culturas está directamente relacionada con un estilo musical que habla de la naturaleza de dicho grupo o comunidad. La música de *El Señor de los Anillos* parece emerger desde dentro de las comunidades, etnias y sociedades que habitan la Tierra Media, como si surgiesen de sus propias culturas y carácter. Esto hace que la

banda sonora resulte totalmente verosímil y natural. Sin embargo, y al mismo tiempo, las piezas compuestas, colorean, dramatizan y acompañan los eventos que se narran a lo largo de la trama, dirigiendo la atención y sentimientos del espectador a través del discurso fílmico.

Según Howard Shore (2010): “*El Señor de los Anillos* es el mundo fantástico más complejo jamás creado, por lo que coloco un espejo frente a la historia, musicalmente hablando, pretendiendo crear algo que sea una imagen o reflejo del mismo.”

Por ejemplo, los *hobbits* se acompañan de la sonoridad y tonos celtas, mientras que las piezas de los elfos, la de Sauron y de aquellos seres nacidos antes de la Tercera Edad, se basan en armonías cromáticas, que usan notas que no pertenecen al tono natural, lo que les confiere un carácter místico. Otro ejemplo es el industrialismo creciente de Isengard, que se representa con sonidos metálicos, compuestos por secciones bajas y pesadas de viento metal y percusión.

La instrumentación es otro de los puntos interesantes de la banda sonora, puesto que es utilizada como elemento narrativo o definitorio. En lugar de dividir la orquesta por las secciones o familias de instrumentos, Howard Shore divide la orquesta por rangos de frecuencia. Esa división da lugar a varios grupos de instrumentos básicamente divididos por su sonoridad grave, aguda o media. Esa unión de instrumentos de familias diversas confiere a la música una particular robustez y compacidad.

La banda sonora de *El Señor de los Anillos* destaca por un trabajo magistral de composición e instrumentación y especialmente por el complejo entramado de motivos, melodías y armonías que confieren a la trama un refuerzo narrativo incuestionable. Los múltiples *leitmotifs* asociados a personajes, lugares o conceptos, son un elemento crucial de la aportación de la música al discurso y principal objetivo de este estudio.

1.1. Objetivos.

Así pues, el objetivo general de este trabajo es analizar el tratamiento, los recursos y la composición de la banda sonora de la trilogía *El Señor de los Anillos*, para entender la importancia narrativa y dramática de la música en la historia.

Como objetivos específicos se pretende estudiar los diferentes *leitmotifs* que aparecen en el film y mostrar los recursos, el método de trabajo y la dinámica elegida por el director para la composición de la banda sonora.

Además, desde un punto de vista narrativo se busca examinar la banda sonora como elemento conductor de la historia para entender la totalidad de la obra, elaborar un mapa conceptual con los motivos musicales repetidos y mostrar su función dramática y cultural dentro de la ficción y desvelar el valor perceptivo y emocional que las diferentes piezas musicales añaden al discurso de la trilogía.

1.2. Metodología.

Para entender esa aportación es muy importante plantear este estudio no sólo como un análisis estrictamente musical, sino también, como uno narrativo. Para ello, es vital entender el desarrollo de los acontecimientos a través del visionado de las películas. Tras disponer de una idea clara de las diferentes tramas que se desarrollan, es necesario realizar una escucha y estudio de toda la banda sonora, buscando los motivos y recursos que se evidencian. Además, la consulta de fuentes teóricas y documentación es clave y un paso previo al análisis.

A través del visionado y escucha, realizar un análisis musical, psicológico y narrativo de los motivos que aparecen en cada una de las películas, que de forma repetida se vinculan a significados y que condicionan y refuerzan la percepción de lo narrado.

A partir de éste, será posible un análisis de las escenas y de los diferentes pasajes musicales. Realizar un análisis de las escenas antes del análisis de los *leitmotivs* más importantes supondría una falta de información clave para comprender la relevancia dramática de la música.

Es necesario advertir que debido a la longitud de las películas y la cantidad de escenas en las que la música hace su aparición es imposible hacer un análisis completo de las mismas. Sin embargo, sí que es posible clasificar y analizar los *leitmotivs* más importantes, acompañándolos de algunos ejemplos de escenas en las que dichos motivos musicales están presentes.

Los nombres otorgados a los motivos y canciones destacados son de creación propia, para poder clasificarlos y hacer referencia a ellos a lo largo del análisis. La realidad es, sin embargo, que las piezas tienen significados mucho más complejos y orgánicos, que acompañan a la trama y emergen de las escenas con una fuerza dramática y narrativa que no es delimitable bajo ningún título. Sin embargo, esta titulación es necesaria para poder hacer mención a los mismos de una forma rápida y clara.

Finalmente, además de una clasificación de los motivos se pretende aclarar las razones por las que Howard Shore hace uso de determinados instrumentos para acompañar según qué concepto.

Es compulsorio aclarar que no se plantea el trabajo como un análisis de la trama sino como un estudio de los motivos o recursos musicales que tienen una importancia narrativa e influencia en la trama y en la percepción del espectador.

2. LA MÚSICA DE UNA TRILOGÍA

2.1 Introducción.

El trabajo de Howard Shore en *El Señor de los Anillos* es un ejercicio narrativo que basa su potencial en el uso del *leitmotiv*, que es aquel motivo musical dominante que se repite. En esta banda sonora, esos *leitmotivs* se versionan y fusionan entre sí, acompañando al desarrollo de la trama. Además, la música hace uso de otros recursos como la instrumentación y la armonía para forjar la narrativa musical.

Es vital, por tanto, realizar un análisis en profundidad de esos motivos repetidos, que se asocian en la trilogía a comunidades, personajes, objetos, espacios o conceptos, para comprender el calibre narrativo de la música y el mensaje que en cada momento aporta. Es necesario del mismo modo, mencionar algunas de las escenas en las que esos motivos aparecen y en las que la música aporta información relevante para el discurso cinematográfico.

2.2 Análisis.

2.2.1 El Bien y el Mal.

La historia de *El Señor de los Anillos* es la historia de la disputa entre las fuerzas del bien, formadas por la alianza entre humanos, elfos, enanos y muchas otras criaturas, y las del mal, lideradas por el señor oscuro Sauron. La trama principal narra el viaje del *hobbit* Frodo Bolson a través de la Tierra Media, con el objetivo de destruir el Anillo único. El enfrentamiento entre las fuerzas del bien y del mal para hacerse con el poder del Anillo es, por tanto, consecuencia inmediata y pilar de la historia.

Es por este motivo, que Howard Shore divide *El Señor de los Anillos* en dos mundos opuestos, dos unidades de significado que se complementan pero que están significativamente diferenciadas. El bien y el mal es la primera división que el compositor realiza y probablemente la más simple y vertebradora de todas, imitando al desarrollo de la historia, que se basa en el enfrentamiento entre esas dos fuerzas.

Para definir dos mundos antónimos el compositor hace uso de diferentes recursos entre los que destacan la instrumentación, la armonía y los motivos musicales, entre muchos otros.

Howard Shore versiona y combina los motivos y canciones continuamente en la película, por lo que no resulta fácil hacer una clasificación permanente e inmutable de los instrumentos que se usan para uno y otro bando. Sin embargo, sí que hay algunos instrumentos y secciones que se repiten para interpretar piezas asociadas a conceptos relacionados con el bien, y del mismo modo, a conceptos relacionados con el mal.

En el caso de conceptos relacionados con las fuerzas del bien, utiliza instrumentos de cuerda como violines, violas, violoncelos, contrabajos o arpas, que suenan tiernos, sentimentales y profundos; instrumentos de viento madera, con el uso abundante de flautas, clarinetes y oboes, que tienen una sonoridad dulce y pacífica, y el viento metal, que por su sonoridad más estridente son usados a menudo para acentuar e intensificar la acción o heroicidad.

Por el contrario, el mundo del mal basa su instrumentación en la percusión, con el uso abundante de bombos y platillos, que marcan el ritmo y la acción y que producen tensión. Además, es importante el viento metal, a menudo sección baja, que proporciona una estética más oscura, agresiva y violenta.

De nuevo, es necesario destacar que esta división no es estricta, las canciones e instrumentación se funden en muchas escenas, se intercambian y versionan a sí mismas, acompañando a la trama y al desarrollo de los personajes.

Sin embargo, hay una diferencia perfilada en dos motivos que vertebran la banda sonora y que son dos unidades de significado básicas: El *Motivo del Bien* y el *Motivo del Mal*.



Figura 2. Partitura: *Motivo del Bien*.
Elaboración propia.

El *Motivo del Bien* se compone de tres notas, con diferencia de un tono entre las mismas. El primer intervalo es descendente y el segundo ascendente, por lo que la primera y la última nota resultan la misma.



Figura 2. Partitura: *Motivo del Mal*.
Elaboración propia.

Para el *Motivo del Mal*, Howard Shore utiliza un antónimo del *Motivo del Bien*, es decir, un motivo de tres notas, con diferencia de un semitono y con un primer intervalo ascendente y un segundo descendente.

Estos motivos son las letras de un abecedario que aparecen integradas en otras melodías, leitmotifs y pasajes, que también cuentan con significados propios. En definitiva, son motivos musicales con movimientos opuestos, reflejo de la antonimia de los conceptos que representan.

2.2.2 Personajes de la 3ª Edad y de la 2ª Edad.

Del mismo modo, Howard Shore hace una división entre los personajes que pertenecen o han nacido en la Tercera Edad y aquellos que provienen o tienen su nacimiento en la Segunda Edad o anteriores, otorgando a estos segundos un halo místico y distintivo. Lo consigue haciendo uso de la armonía y escalas como motivo narrativo.

Para aquellos personajes, comunidades o entes que tienen una procedencia anterior a la Tercera Edad, es decir, que proceden de la Segunda o anteriores, utiliza canciones con base en una escala con la segunda aumentada, también conocida como escala flamenca, a la que caracteriza una sonoridad exótica y que otorga a los personajes un carácter poderoso, místico y arcaico.



Figura 3. Partitura: *Escala con la 2ª aumentada*.
Elaboración propia.

Por el contrario, para aquellos personajes que tienen su origen o han nacido en la Tercera Edad, hace uso de escalas que no tienen la segunda aumentada y que, a oídos del espectador, pueden sonar más naturales o corrientes, haciendo percibir a estos personajes más cercanos, coetáneos y mundanos. Howard Shore usa por tanto la armonía para crear empatía.

2.2.3 La Comunidad del Anillo.

El motivo de *La Comunidad del Anillo* aparece por primera vez con el título del largometraje *La Comunidad del Anillo*, e inicia una película que narra las aventuras un heterogéneo grupo de nueve, formado por *hobbits*, humanos, elfos y enanos, que lucharán contra las fuerzas del mal con el objetivo principal de ayudar a Frodo a destruir el Anillo único, fuente de poder de Sauron, para salvar la Tierra Media.



Figura 4 Partitura: *La Comunidad del Anillo*. Elaboración propia.

Además de por la importancia narrativa del tema por ser el *leitmotiv* del grupo, el análisis musical de *La Comunidad del Anillo* desvela mucha información significativa que puede pasar desapercibida.



Figura 5. Motivo del Bien en *La Comunidad del Anillo*.
Elaboración propia.

La melodía principal del tema de *La Comunidad* comienza con el *Motivo del Bien* y son las seis primeras notas las que dibujan el movimiento descendente y ascendente de los tres tonos del *Motivo del Bien*. Este recurso define al grupo como una fuerza representante del bien y sitúa a los integrantes en un bando concreto.



Figura 6. Fragmento de *La Comunidad del Anillo*. Elaboración propia.

Además al final de la melodía, tras la sucesión de diferentes frases, nueve notas con un intervalo siempre ascendente cierran el motivo. No es coincidencia que haya nueve notas y nueve personajes que formen la comitiva, sino que cada una de las notas representa a uno de los personajes.

Las apariciones del motivo en *La Comunidad del Anillo* pasan desapercibidas, la melodía aparece fragmentada y la instrumentación es reducida. La Comunidad no está todavía formada, por lo que aparecen indicios de un tema que no está completo. A medida que miembros de la Comunidad se van uniendo al grupo de *hobbits*, que empiezan su aventura al cruzar los campos de la



Figura 7. Fotograma miembros de la Comunidad del Anillo en Rivendell. *La Comunidad del Anillo*.

Comarca, más instrumentos forman parte de los pasajes en los que el motivo suena, todavía incompleto.

Es finalmente en la escena en la que se produce el Concilio dedicado a la fundación de La Comunidad en Rivendell, cuando la pieza suena completa, acompañada de toda la orquesta y rebotando heroicidad y valentía. Esa pieza que hasta entonces se escucha inacabada, acentúa la forja y poder de un

grupo unido, formado por héroes que voluntariamente aceptan la carga asignada y cuyo destino es destruir a Sauron.

En numerosas ocasiones a lo largo de las películas, el grupo se separa y divide en grupos más pequeños, hasta reencontrarse al final de la historia. Esa separación se refleja en la música con una nueva desmembración de la pieza, que no vuelve a aparecer completa y en su máximo esplendor hasta el final de la historia. Durante esos períodos de separaciones es interpretada por menos instrumentos, con fragmentación de las melodías y sin un protagonismo evidente. Aun así, en determinadas ocasiones, diversas subsecciones de la orquesta interpretan la pieza, pero nunca en su versión más completa. Sin embargo, su positivismo y significado cohesionador son implícitos y acompañan a los diferentes grupos en los que se divide la Comunidad, como al de Frodo y Sam o al de Aragorn, Legolas y Gimli.

Un ejemplo de escena en la que suena el motivo es aquella en la que Aragorn se precipita por un acantilado en la lucha entre los lobos de Isengard y las fuerzas de Rohan en *Las Dos Torres*. Cuando esto sucede, la preocupación de Légolas y Gimli ante la posibilidad de la muerte de Aragorn y por tanto, de un miembro del grupo, es palpable. Varias notas del motivo son interpretadas lentamente y parecen llorar la pérdida del futuro Rey de Gondor.

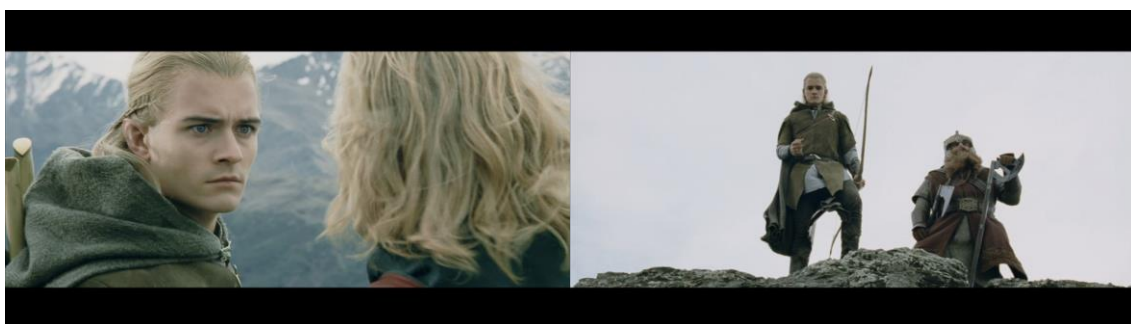


Figura 8. Légolas y Gimli buscando a Aragorn tras la batalla. *Las Dos Torres*.

Es una pieza cohesionadora, que inspira simpatía, afinidad, fuerza y heroísmo, que funciona como eje vertebrador en muchos pasajes de la película y que acompaña la situación de los miembros de la compañía y de su misión.

En el inicio de *El Retorno del Rey* el motivo aparece más fragmentado que nunca. Cada uno de los personajes que forman la Comunidad utiliza unas cuantas notas de la melodía, recordando que son miembros de la misma. A medida que los miembros de la compañía se reúnen, los pequeños fragmentos en los que se había dividido el tema vuelven a juntarse, devolviendo al motivo su plenitud.

Es en una escena al final de la película cuando el carácter heroico del motivo alcanza su *zenit*. Cuando varios miembros del grupo luchan a las puertas de Mordor y deciden acometer una última embestida en un movimiento suicida para intentar ganar algo de tiempo, el motivo de *La Comunidad del Anillo* suena más rotundo y afirmativo que nunca.

Interpretado por la orquesta al completo, y grandes coros masculinos y femeninos, acentúa la heroicidad y añade dramatismo a un momento crucial, cinematográficamente poderoso y narrativamente esperado: el del alcance de la misión, hasta las últimas consecuencias.



Figura 9. Fotogramas de la batalla de Mordor. El Retorno del Rey.

Howard Shore lo utiliza también para recordar a Frodo y Sam que tienen el apoyo de la Comunidad y que han de destruir el Anillo, además de para destacar su valor y heroísmo. Son muchas las ocasiones en las que el motivo suena con una intención heroica, pero destacan las escenas de *El Retorno del Rey* en Mordor, cuando Frodo y Sam están cerca de conseguir su objetivo.



Figura 10. Frodo y Sam en Mordor. El Retorno del Rey.

La dificultad e importancia de sus acciones junto al motivo musical recuerdan la relevancia de su éxito para lograr el objetivo por el que se forjó el grupo. Variar la configuración de la orquesta permite al compositor utilizar el motivo como pivote para pasar de la escena de batalla de Aragorn, Gandalf y compañía en Mordor, a la de Frodo y Sam. La primera de ellas con la orquesta al completo, y la segunda con un potente y santificador coro. Gracias al montaje y la música el espectador comprende que Frodo y Sam tienen el apoyo del resto de miembros de la Comunidad, que lucharán hasta la muerte, y que en sus manos está el futuro de la Tierra Media.

Tras la derrota de Sauron y la disolución de la Comunidad, cada miembro vuelve a su hogar y se dispone a afrontar una nueva era y nuevas etapas en sus vidas. Sin embargo, Frodo no consigue reponerse completamente de la experiencia y cuando vuelve a la Comarca, la banda sonora acompaña a la escena con una combinación de la música dedicada a los *hobbits* y a la Comunidad, que transmite cierto aire reflexivo y extraño. El arreglo evidencian algo que el espectador imagina: nada volverá a ser como antes para Frodo, puesto que la aventura le ha marcado tanto que la vuelta a casa no es completa.

2.2.4 La Historia del Anillo.

Al igual que *La Comunidad del Anillo* es un ejemplo de la integración del *Motivo del Bien* dentro



Figura 11. Partitura: La historia del Anillo.
Elaboración propia.

de otro *leitmotiv*, *La Historia del Anillo* es un ejemplo de la integración del *Motivo del Mal* en otro motivo con diferente significado, lo que define al Anillo como un objeto maligno. En esta ocasión las tres primeras notas dan los tres tonos con movimiento ascendente y descendente, propios del *Motivo del Mal*.

La melodía principal aparece repetidas veces a lo largo del film, ya bien como pieza larga e independiente, o como arreglo puntual dentro de otro tema. Aparece siempre que el Anillo sufre un cambio en su historia, cuando le sucede algo, cuando cambia de propietario o cuando se hace mención o referencia al mismo.



Figura 12. Fotogramas de la forja del Anillo y del descubrimiento de Bilbo. *La Comunidad del Anillo*.

Esa melodía destaca además por un halo misterioso que la caracteriza y que define al Anillo, haciéndonos partícipes de la tentación y curiosidad que muchos de los personajes sienten hacia él, provocando una identificación del espectador con los sentimientos de los personajes.

En lo que respecta a la armonía, *La Historia del Anillo* sugiere una tonalidad de La menor, pero en la película aparece tocado sobre un acorde de Fa menor, que no forma parte de la tonalidad de La menor, lo cual resulta teórica, y auditivamente, en un conjunto engañoso. Esto otorga al concepto del anillo un aura que representa la naturaleza confusa y peligrosa que lo caracteriza, por ser un objeto tentador que aunque puede parecer una cosa, es otra.

La instrumentación usada habitualmente está compuesta por una sección de cuerdas, una sección de coros y otra de vientos, que funcionan a modo de colchón. Para la melodía principal destaca la interpretación por parte de un grupo de violines, cuya sonoridad recuerda al concepto del Anillo, pequeño pero afilado, tentador y peligroso.

En *La Comunidad del Anillo*, cuando Galadriel narra la historia de la Tierra Media y del Anillo de Poder, escuchamos repetidas veces este motivo. Durante esta secuencia son numerosos los momentos en los que el Anillo cambia de manos y la secuencia se ve acompañada de este motivo. Por ejemplo, cuando es forjado, cuando es arrebatado de las manos de Sauron por parte de Isildur o cuando lo encuentra Bilbo, entre otros.

Hay una versión muy interesante de este motivo que hace su aparición en *El Retorno del Rey*. Se trata de la escena en la que Frodo se dispone a destruir el Anillo y se encuentra muy cerca de cumplir su misión. Justo antes de entrar por el portón y llegar al río de lava donde más tarde debe arrojar el Anillo único, el motivo suena sobre una escala mayor y en una configuración en la que la instrumentación, el coro y la armonía otorgan a la escena un aura positiva y esperanzadora, anticipando la resolución de la trama.

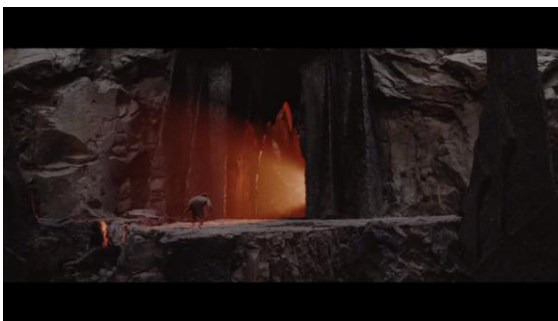


Figura 13. Bilbo en Mordor. *La Comunidad del Anillo*.

2.2.5 La Comarca.



Figura 14. Partitura: *La Comarca (Concerning Hobbits)*. Elaboración propia.

Esta pieza es uno de los pilares de la banda sonora y una de las más repetidas canciones de *El Señor de los Anillos* y una parte fundamental de la misma, por ser la Comarca el hogar de los *hobbits* y simbolizar el bienestar, la tranquilidad y la paz.

El tema de *La Comarca* representa el hogar y la vida de los *hobbits*, que es de naturaleza tranquila, se basa en la paz, los festejos, la comida y bebida, y la amistad y familia. Por representar el hogar, supone en muchos momentos de la historia una referencia al origen de los *hobbits* que forman parte de la Comunidad, haciendo al espectador identificarse con ellos, cuando la añoran, recuerdan y sienten el peligro que se cierne sobre ella, amenazada por Sauron y las fuerzas del mal. Además, y por relación, este tema se utiliza para destacar y hacer evidentes temas sentimentales como la amistad, la lealtad y la defensa del hogar.

La melodía principal se mueve de forma relajada a través de tonos siempre dentro de la tonalidad, sin alteraciones cromáticas, lo que confiere al tema una estética sencilla, como la vida de los *hobbits*. Para transmitirnos esa sensación de sencillez, bienestar y cercanía, Howard Shore utiliza un recurso armónico simple pero efectivo: *Concerning Hobbits* es una canción basada en una escala mayor y del mismo modo, en la armonía funcional. Ésta última, la armonía funcional, es la armonía típica occidental y europea, y por lo tanto, aquella que más familiar y cercana resulta al espectador. El efecto de la música es muy poderoso en el concepto de la Comarca y la substantiva como hogar, lo que provoca que el espectador se sienta identificado con los *hobbits* protagonistas, con Frodo y con su defensa a ultranza de la aldea.

Además, la canción cuenta con múltiples versiones que acompañan a las diferentes escenas o giros dramáticos, y que producen diferentes sentimientos y reacciones en el espectador. Las metamorfosis de *Concerning Hobbits* son muy relevantes, ya que sus diferentes versiones provocan múltiples reacciones y sentimientos en el espectador.

La primera vez que suena este motivo es bajo el título de *La Comunidad del Anillo*, tras el prólogo introductorio. En la secuencia se presenta el hogar de los *hobbits* y Frodo aparece en pantalla por primera vez, relajado y en medio de un bosque tranquilo y verde. Poco después, Frodo se dirige a dar la bienvenida a Gandalf, que llega a la Comarca para el cumpleaños de Bilbo. Durante toda la secuencia, *Concerning Hobbits* suena a través de diferentes arreglos e instrumentación y presenta el carácter y la naturaleza de los pequeños seres y del lugar en el que se desarrolla la acción.



Figura 15. Frodo en La Comarca. *La Comunidad del Anillo*.

2.2.5.1. Versión Melancólica.

Es la versión que se usa cuando la melancolía de los *hobbits* sale a la luz, por su distancia y añoranza al hogar. Normalmente, es interpretada por toda la orquesta, pero a veces la introduce un silbido o un clarinete solista, que dibuja la melodía de una forma sutil.

En este caso, cuando los *hobbits* abandonan la Comarca en *La Comunidad del Anillo*, suena un arreglo pintoresco, tocado por las secciones de cuerda y de viento madera. Esta versión, que subraya la emoción de la aventura, también suena a despedida e inicia los arreglos melancólicos.

La versión que encontramos en *Las Dos Torres* es, sin embargo, mucho más dolorosa y evidente, siendo ésta un reflejo de la añoranza que Frodo y Sam sufren en su periplo para destruir el Anillo, que los ha cansado y alejado de su sencilla vida de *hobbits*. Las notas que en otra configuración transmitían felicidad, seguridad y satisfacción personal, se convierten en esta versión en un reflejo de la tristeza, añoranza y anhelo que sufren los personajes.

2.2.5.2. Versión Rural.



Figura 16. Partitura: Versión Rural de La Comarca. *Elaboración propia*.

Es la versión más animada y la que representa el modo de vida en la Comarca, llena de alegría, actividad y celebraciones. Este arreglo se basa en una melodía diferente a la que escuchamos en “*Concerning Hobbits*” y en la versión melancólica, aumentando el abanico de piezas dedicadas a esta sociedad.

En esta versión rural los instrumentos populares y una reducida versión de la orquesta conforman la instrumentación, lo que consigue hacerla mucho más festiva y menos seria. Algunos de los instrumentos populares usados, aparecen en versiones diferentes, como la versión melancólica,

pero no de manera conjunta como lo hacen en esta versión, sino puntualmente, recordando esa naturaleza festiva y sencilla. Según Howard Shore (2010): “Queríamos hacer sentir que los *hobbits* tocaban la música, que emergía de su cultura”.

Aparece en su versión original solo dos veces en toda la trilogía: después de ser presentada la Comarca en la introducción de la primera película, y al final de la historia, en *El Retorno del Rey*, cuando los *hobbits* celebran la vuelta a casa.

2.2.5.3. *In Dreams*.



Figura 17. Partitura: *In Dreams*. Elaboración propia.

Es una versión sin melodía protagonista, que no necesita aparecer ya que continuamente se produce una progresión y desarrollo armónico que funciona por sí solo,

sin una necesidad melódica. Tocada por una amplia orquesta, se basa en las armonías y acordes de los temas de los *hobbits*, que varían continuamente cada pocos compases, recordando a la música religiosa tradicional, propia del centro europeo.

2.2.5.4. Versiones heroicas.

A lo largo de la trama, cada uno de los cuatro *hobbits* se enfrenta a diversas situaciones peligrosas y complicadas, que provocan en ellos un cambio de carácter y en sus acciones, que se tintan de heroísmo y valor.

Del mismo modo, la música de los *hobbits* en *El Retorno del Rey*, episodio en el que confirman su carácter luchador, deriva a una versión heroica. Para conseguir transmitir esa valentía y carácter frente al peligro, Howard Shore hace uso de recursos diversos.

Resulta imposible definir uno o dos aspectos que componen esta versión, dado que la versión heroica cuenta con múltiples versiones. En este caso, Howard Shore no define una melodía o pieza única para transmitir la heroicidad de los *hobbits*, si no que a través de múltiples y variados recursos y versiones consigue imprimir en la música el sentimiento deseado.

A menudo, un viento metal lidera este tipo de arreglo. En otros momentos, especialmente cuando se trata de una secuencia de acción o urgencia, el compás pasa de ser un cuatro por cuatro a un tres por cuatro, lo que imprime desenfreno a la pieza. Un ejemplo de escena en la que un arreglo heroico aparece es en la que Sam cree haber perdido a Frodo y se deshace en plegarias con la esperanza de que el portador del Anillo no esté muerto. Durante la escena, Sam pronuncia un discurso mientras abraza a Frodo, que yace inerte en el suelo, y pronuncia un discurso alentador y sentimental. La música acompaña ese sentimiento profundo e imprime dramatismo y melancolía a la escena, otorgándole un mayor grado de expresión.



Figura 18 Frodo y Sam en Mordor. *El Retorno del Rey*.

Otra secuencia destaca en *El Retorno del Rey* por ser realmente agradecida con los *hobbits* y su esfuerzo. Se trata de la escena de la coronación de Aragorn, en la que todos los presentes, incluido el Rey, se inclinan ante los héroes que salieron de la Comarca para salvar la Tierra Media. El motivo de *La Comarca* suena en esta escena más solemne y agradecido que nunca. La velocidad moderada y la interpretación a cargo de violines, violas y violoncelos provocan que la emotividad y fuerza de la escena sean conmovedoras.



Figura 19. Reverencia de Gondor a los *hobbits*. *El Retorno del Rey*.

2.2.6 Gollum.

Pero la versión más sagaz y compleja de la música dedicada a los *hobbits* es la dedicada a Gollum, un personaje que una vez fue un *hobbit* y que debido a la influencia y tentación del Anillo único sufre un trastorno de la personalidad. Ese cambio se traduce en la aparición de Gollum, que es la corrompida versión de Smeagol.

Dentro de este personaje conviven por tanto dos personalidades: Smeagol, que representa al *hobbit* que sobrevive reprimido y que resulta humano y agradable, y Gollum, personalidad desarrollada a partir de la tentación del Anillo, y que deriva en un ser salvaje, violento y traicionero.

Hay dos versiones o piezas dedicadas a Gollum, que antagonistas, se alternan a lo largo de la historia, del mismo que hacen las dos personalidades del personaje. La alternancia de las dos piezas representa esa lucha entre dos personalidades que viven en un solo cuerpo y comunica, haciendo partícipe a la audiencia, las contradicciones interiores del personaje, que a veces y dependiendo de la escena, actúa como un ser particularmente razonable o como una bestia obsesionada con el Anillo.

2.2.6.1. La lástima de Gollum.



Figura 20. Partitura: La lástima de Gollum. Elaboración propia.

Esta pieza dedicada a la desesperación de Smeagol resulta ser una versión deformada y oscura de *Concerning Hobbits*, una versión de la melodía principal tocada sobre las armonías de Mordor, mucho más tenebrosas y oscuras que las de *La Comarca* y que representa la influencia del mal en la mutación de Smeagol. Al ser tocada sobre una armonía diferente, las notas de la melodía cambian, pero los movimientos y mayoría de intervalos se respetan.

De nuevo se realiza un ejercicio narrativo muy interesante, en el que la música, sin que nosotros lo sepamos, nos está dando una gran cantidad de información sobre el origen, la historia y la transformación del personaje.

Esta pieza representa la tristeza y desesperación del *hobbit* que sobrevive en el interior de Gollum. Para acentuar esa personalidad reprimida y benévola que debe lidiar con un contexto maligno, Howard Shore utiliza un instrumento como el clarinete para interpretar la melodía principal. El clarinete es un instrumento tierno y agradable que protagonista, destaca respecto al resto de instrumentos que acompañan la melodía. Esa soledad instrumental representa la soledad del personaje, que rodeado por oscuridad, aún conserva una parte amigable y tierna.

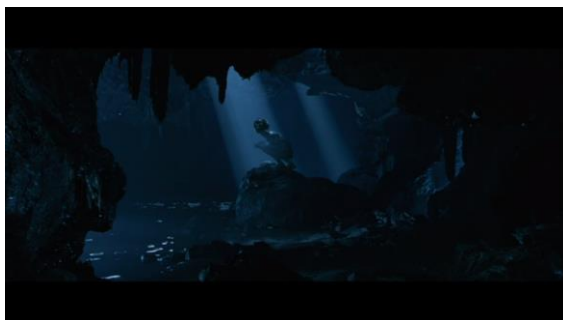


Figura 21. Gollum. La Comunidad del Anillo.

A lo largo de las tres películas *La Lástima de Gollum* se versiona a sí misma en múltiples ocasiones:

En *La Comunidad del Anillo*, el tema se utiliza para destacar la tentación que crea el Anillo de Poder en personajes como Bilbo y Frodo, asimismo, para destacar el motivo por el que ambos *hobbits* sufren transformaciones de la personalidad y realizan acciones violentas, que recuerdan a esa doble faceta y obsesión de Gollum.

Además, se utiliza para presentar a Gollum, un ser del que no se da mucha información, que vive en las sombras, destrozado por la falta de otrora, su posesión más preciada. En la primera de las películas permanece como un tema triste, solitario y reflejo de la situación de penumbra y desesperación de Gollum.

En *Las Dos Torres*, sin embargo, debido a que Gollum adquiere un papel protagonista, sus aspiraciones son mayores y la cercanía del personaje al Anillo es mayor, la pieza se desarrolla y dirige en diferentes direcciones, volviéndose más compleja e importante. Su juramento a Frodo, provoca que la versión primera de la pieza suene varias veces, mostrando que Smeagol sigue siendo fiel a pesar de su pena. En contraposición, en varios episodios, *La lástima de Gollum*

adquiere un tinte más oscuro y violento todavía, evidenciando y contando que la tentación está ganando a la fidelidad del personaje.

Howard Shore utiliza una de estas oscuras variaciones para combinar este motivo con el de *La Historia del Anillo*. Esa combinación describe e ilustra el motivo por el que la personalidad de Smeagol se doblga ante la de Gollum: la tentación del Anillo de Poder. Este recurso une a personaje y objeto de un modo inseparable, no solo por la tentación que sufre el personaje momentáneamente, sino augurando el papel que Smeagol desempeñará en la destrucción del Anillo.

Finalmente, en *El Retorno del Rey*, la primera versión de la pieza queda olvidada y no se escucha más. Algunos matices de la versión aparecen en el largometraje para recordar a aquel ser que una vez fue *hobbit*, pero que ya ha sido vencido por completo por la tentación y que ha definido su intención de traicionar a Frodo y recuperar el Anillo.

Una versión tenebrosa y violenta aparece cuando Gollum traiciona a Frodo y Sam en el Monte del Destino, dejando claro que el personaje ha sido dominado por el Anillo. A través del uso de una potente orquestación interpretando las armonías de Mordor y retazos de la melodía de *La Lástima de Gollum* en los instrumentos de la sección baja, el compositor refuerza la acción y oscuridad de la escena.



Figura 22. La traición de Gollum en el Monte del Destino. *El Retorno del Rey*.

2.2.6.2. Gollum

El personaje de Gollum tiene su propio *leitmotiv* que sirve para dibujar una línea diferenciadora entre Smeagol y Gollum. La pieza aparece con más asiduidad e importancia al igual que la personalidad maligna de Gollum gana protagonismo sobre la de Smeagol. En *La Comunidad del Anillo*, se utiliza para perfilar puntualmente la doble personalidad de Gollum.

Gollum

Figura 23. Partitura: Gollum. *Elaboración propia*.

En *Las Dos Torres* y en *El Retorno del Rey*, el papel de la pieza es más importante y además de perfilar la parte más enigmática del personaje, se utiliza para advertir del peligro que Gollum supone para Frodo y Sam.

El címbalo, un pariente lejano del dulcemele, se utiliza en esta pieza como instrumento principal. Protagonista, el címbalo, se encarga de recordar el *hobbit* que Gollum fue un día, pero esta vez de un modo indirecto y triste. El dulcemele aparece en la pieza de *La Comarca* junto al resto de la instrumentación celta y tiene una sonoridad semejante al címbalo, siendo el segundo más oscuro y áspero. El uso de dos instrumentos similares con sonoridades tan parecidas como diferentes crea una unión entre Gollum y los *hobbits* que resulta lastimosa, como deformada, del mismo modo que el címbalo y el dulcemele se ven unidos por una relación parcial de semejanza o parentesco.

2.2.6.3. Smeagol, el *hobbit*.

En los momentos en los que el carácter de Smeagol aparece más inocentemente son aquellos en los que el personaje trata de servir a Frodo. Durante esas acciones, una melodía recuerda a un tema de los *hobbits* que suena ligeramente alterada y más inestable que la original e interpretada por la instrumentación propia del tema de Gollum. Suena en algunos momentos en los que Gollum muestra más abiertamente su lado benévolo, el rastro de lo que un día fue.

2.2.7 Los Humanos.

El papel de las comunidades de humanos en la historia va cogiendo protagonismo a medida que los hombres reclaman y recuperan su poder y honor. Las películas de *El Señor de los Anillos* narran esa ascensión en la Tierra Media, resolviéndose con la coronación de Aragorn como rey de Gondor y la armonía entre los reinos de los hombres.

Por ese motivo y como es lógico, los pasajes dedicados a los hombres en la banda sonora aumentan a medida que la trama se desarrolla. Mientras que en *La Comunidad del Anillo* son pocos e inconexos los momentos en los que la música dedicada a los humanos suena, a excepción de escenas entre Aragorn y Boromir, en *Las Dos Torres*, la música dedicada a los humanos, y más concretamente al reino de Rohan, aparece con asiduidad y protagonismo.

Ambos reinos humanos, Rohan y Gondor, comparten armonía, lo que los sitúa dentro de una misma agrupación. Además, la figura de tres notas que inicia la melodía y el movimiento de la misma son similares en las dos piezas que representan a los reinos.

Sin embargo, hay un intervalo entre notas de la melodía en Rohan que difiere de la de Gondor. Rohan utiliza un salto de tercera mientras que Gondor usa uno de quinta, lo que define una línea diferenciadora entre ambos motivos y ambos reinos. El segundo motivo, el de Gondor suena más poderoso y enriquecido por el intervalo de quintas empleado, haciendo justicia al mayor poderío e importancia de Gondor.

2.2.7.1. Rohan.

La música dedicada a Rohan vertebrata la banda sonora de *Las Dos Torres*. Se influye de las raíces de la música nórdica y se compone de melodías repetidas que se relacionan y amalgaman entre sí. La instrumentación y las armonías familiares hacen al espectador sentir a los humanos como una comunidad cercana, como pasaba con los *hobbits*.

Del mismo modo que la situación política de Rohan, la música se va desarrollando y alcanza, junto al desarrollo de los hechos, estadios más nobles y favorables.

Llama la atención el uso del inglés antiguo para las letras de las canciones de Rohan, lo que confiere al reino un sabor europeo, antiguo y familiar.

2.2.7.1.1. Las Trompetas de Rohan.



Figura 24. Partitura: Las trompetas de Rohan. Elaboración propia.

La versión que más veces aparece en la trilogía es interpretada por la sección media del viento metal, que otorga claridad, nobleza y robustez a la pieza, representando el honor y dignidad de los habitantes de Rohan.

Rohan se caracteriza por tener como escudo a un caballo y basar su fuerza militar y económica en dicho animal. Para este motivo, el más importante de todos los de Rohan, Howard Shore hace una combinación de tres elementos.

Los elementos combinados son, el *Motivo del Bien*, que esclarece desde una segunda voz el papel benévolo del reino, la armonía propia de los humanos, que suena familiar y cercana, y la figura que representa musicalmente el trote de un caballo, es decir, dos semicorcheas y una corchea. Ese *Motivo del Caballo*, inicia la melodía de Rohan.



Figura 25. Motivo del Caballo.

Esa versión se vuelve más agresiva y militar en *Las Dos Torres*, ya que el papel de Rohan toma protagonismo a través de su intento por salvarse y recuperar su poder en la Tierra Media.

La primera vez que escuchamos este motivo en *Las Dos Torres* es con el título de la película, que introduce una escena de Frodo y Sam en Mordor. La melodía no suena aquí porque estén en Rohan, sino para anticipar la importancia del reino en la película.

Es en la presentación de Rohan que hace Aragorn a Gimli, Legolas y a los propios espectadores, al atisbar el reino en los comicios de *Las Dos Torres*, cuando *Las trompetas de Rohan* vuelve a sonar y aclara al espectador el concepto ligado a la melodía.



Figura 26. Aragorn presenta Rohan. *Las Dos Torres*.

Una de las primeras ocasiones que el motivo de *Las Trompetas de Rohan* suena con seguridad es con la presentación en pantalla de Edoras, donde el rey Theoden agoniza en el trono, poseído por Saruman.

El arreglo que acompaña la llegada de Aragorn, Gandalf, Legolas y Gimli a Rohan suena melancólico, interpretado por una sección de cuerda lastimosa, viento metal y percusiones lejanas, presentando la situación decadente y oscura del lugar. El viento metal grave destaca que algo no va bien, igual que hace la bandera de Rohan cayendo.



Figura 27. Llegada a Rohan. *Las Dos Torres*.

En *El Retorno del Rey*, el desafío al que se enfrentan es diferente. Rohan vuelve a sus tierras con el honor y el orgullo restablecido, tras vencer a sus enemigos en *Las Dos Torres*. Se cierne sobre dicha comunidad la llamada de socorro del pueblo de Gondor, a la que responden afirmativamente, demostrando su valor y entrega ante el riesgo que volver a la guerra supone. Para *El Retorno del Rey*, la música de Rohan examina y traspasa fronteras, creando múltiples versiones de sí misma, apoyando el concepto militar y del honor, y especialmente, acentuando el coraje de una sociedad que acude al rescate de otra en peligro.

Howard Shore utiliza los tres primeros tonos de la melodía principal como representación de Rohan en múltiples ocasiones. Por ejemplo en *Las Dos Torres*, en la escena de la batalla entre las fuerzas de Rohan y los lobos de Isengard, en la que la música se convierte en un enfrentamiento entre las imperiosas tres notas iniciales de *Las trompetas de Rohan* y varias partes de la melodía de *Isengard*, representando la lucha entre las fuerzas humanas y de Isengard.

2.2.7.2. Éowyn.

Éowyn es una mujer independiente, con una forma de pensar diferente a la del resto de habitantes de Rohan y a la que el reino se le queda pequeño.

Debido a su personalidad, el motivo de *Éowyn* tiene una melodía diferente a la de Rohan, y aunque recuerda en tono y textura a la música del reino, dibuja una línea diferenciadora entre la mentalidad del pueblo y la de una mujer que desea ser independiente.



Figura 28 Partitura: Éowyn. Elaboración propia.

La melodía se compone de dos partes. La primera de ellas, un compás formado por cuatro notas sobre una armonía mayor que recuerda a *Las trompetas de Rohan*, pero que debido al salto de quinta presente en ella, presenta una sonoridad más grandiosa y completa. *Gondor*

también tiene un salto de quinta en sus primeras notas, lo que sustenta que Éowyn es una mujer con futuro lejos de Rohan, reino que se le queda pequeño. Como la historia cuenta más adelante, ese lugar es Gondor, donde se enamora de Faramir.

El segundo compás, de nuevo formado por cuatro notas, presenta una armonía menor que por diferir con las de Rohan declara a Éowyn independiente y especial. Por su manera de pensar y su intención de combatir junto a los hombres, suscita la negativa del género masculino y se siente encarcelada. Es esa situación de tristeza la que suscita la armonía menor.

Una de las primeras veces que suena el motivo de *Éowyn* es en la escena en la que tras rechazar a Grima y descubrir sus movimientos venenosos, sale asustada al exterior. La función de la pieza en esta escena es que el espectador empatice con Éowyn y su situación.

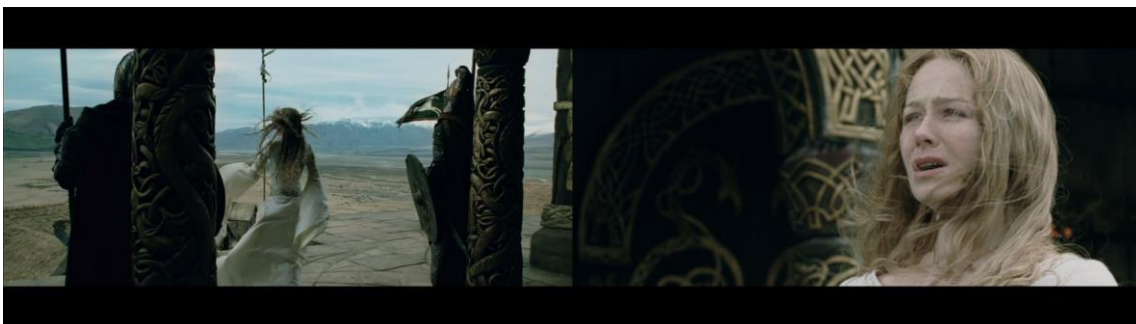


Figura 29. Éowyn en Edoras, tras rechazar a Grima. *Las Dos Torres*.

En la escena en Edoras en la que Éowyn comparte sus temores con Aragorn, los cuales son verse encerrada y obligada a dejar de lado su carácter valiente y noble, el motivo aparece en un arreglo que comunica al espectador lo mismo que el discurso de Éowyn. El motivo soporta el sentimiento de diferencia, evidenciando las aspiraciones y personalidad original de la sobrina de Theoden.

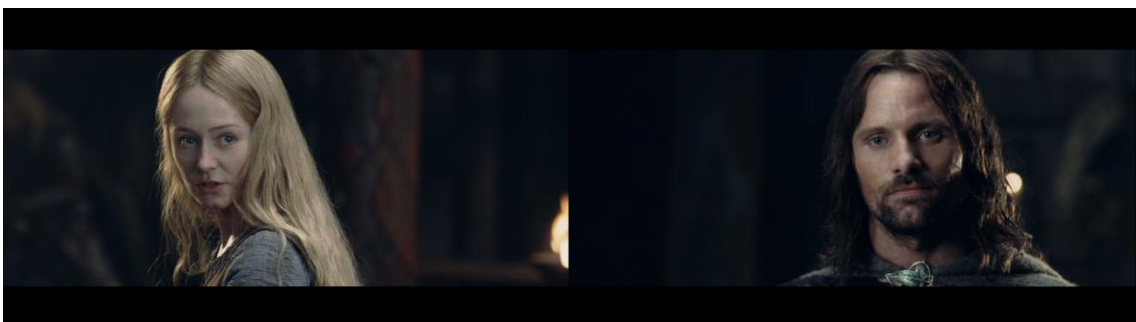


Figura 30. Éowyn y Aragorn en Edoras. *Las Dos Torres*.

2.2.7.2.1. Éowyn y Théoden.



Figura 31. Partitura: Éowyn y Théoden. Elaboración propia.

Hay dos versiones de la pieza de Éowyn. La primera de ellas es la que relaciona a Éowyn y Théoden, Rey de Rohan. Esta pieza es similar a Éowyn en armonías y melodía, con la misma forma de arco y con las quintas que abren la frase, pero más pausada y tranquila, dejando respirar a la pieza.

Aparece, por primera vez, cuando el rey de Rohan se recupera de la maldición de Saruman con la ayuda de Gandalf, y derrotado, cae sobre los brazos de Éowyn, que le atiende hasta que se recupera. El desarrollo más calmado del motivo da, literalmente, un respiro al rey de Rohan.

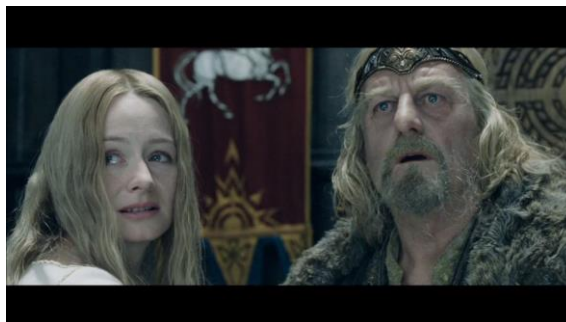


Figura 32. Théoden se recupera del embrujo. Las Dos Torres

2.2.7.2.2. Éowyn y Aragorn.



Figura 33. Partitura Éowyn y Aragorn. Elaboración propia.

La segunda versión relaciona a Éowyn con Aragorn. A pesar de comenzar con las mismas notas que Éowyn, con una relación ascendente de quintas y descendente en el modo Lidio, la melodía y pieza completa se desarrollan de modo diferente. La segunda parte de la misma dibuja repetidamente arcos que suenan fuera de la onda de Rohan, remarcando el lugar de Éowyn fuera de Rohan y su amor hacia Aragorn. Como el romance es un imposible y no es correspondido, la melodía de la segunda parte de la pieza no resuelve hacia una frase completamente romántica.

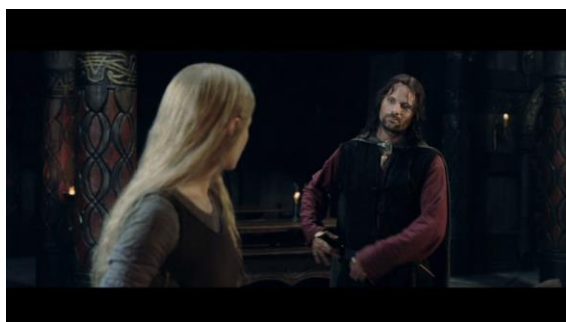


Figura 34. Éowyn y Aragorn en Edoras. Las Dos Torres.

2.2.7.3. Gondor.



Figura 35. Partitura: Gondor. Elaboración propia.

Gondor es un reino que en la Tercera Edad ha perdido su poder y papel en la Tierra Media. Por eso la música dedicada a Gondor suena en las dos primeras películas melancólica y lastimosa, propia de un reino caído, gobernado por Denethor, proclamado senescal ante la falta del rey legítimo. *Gondor en Declive* representa esa situación decadente del reino.



Figura 36. Partitura: Gondor en Declive. Elaboración propia.

Sin embargo, con el desarrollo de los acontecimientos, que sitúan a los *gondorianos* ante la posibilidad de recuperar su lugar en la Tierra Media y a Aragorn, rey legítimo, en el trono de Gondor, la pieza se mueve hacia otro arreglo mucho más positivo y propio del reino: *Gondor en Ascenso*.



Figura 37. Partitura: Gondor en Ascenso. Elaboración propia.

En *El Retorno del Rey*, Gondor se perfila como protagonista en su intento por restaurar su estatus, por lo que la mirada del espectador y de los personajes se dirige al reino, con la llegada de Aragorn, Gandalf, Pippin y otros personajes de la Comunidad para el clímax final. Por ese motivo, la segunda mitad de la pieza de Gondor en su arreglo positivo, comienza con los tres tonos del tema de *La Comunidad*, uniendo al reino con los integrantes del grupo.

La relación de Gondor con tantos elementos en la trama permite a Howard Shore versionar la pieza en infinitas ocasiones, uniéndola a otros motivos de la banda sonora, como al de *Aragorn*, *Gandalf el Blanco* o *Sauron*, entre otros.

A medida que la trama se desarrolla, se van sumando secciones, instrumentos e intensidad a una pieza que en principio es tocada mayoritariamente por cuerdas y viento metal y que acaba acompañada de percusión y secciones bajas de viento metal y cuerda, entre otros.

2.2.7.3.1. Minas Tirith.

Otra pieza dedicada a Gondor es la de *Minas Tirith*, que aparece por primera vez en la escena en la que Aragorn y Boromir hablan en Lothlórien del futuro de Gondor en *La Comunidad del Anillo*, en un arreglo que suena tan lejano y tenue como relevante.



Figura 38. Partitura: Minas Tirith. Elaboración propia.

La pieza se caracteriza por una melodía que inspira solemnidad y prudencia, como deben de ser los gobernantes. Las trompetas, trompas y tubas junto a violines, violas y violoncelos añaden a la pieza un aire heroico, noble y profundo.

Poco a poco, igual que el resto de música de *Gondor*, coge protagonismo y se arma orgullosa y afilada, a la par que el reino se recompone. Percusiones y ritmos más agresivos aparecen y la orquesta suena más completa que nunca.

2.2.7.3.2. Gondor Renacido.

La continua transformación de la pieza de *Minas Tirith* y su intensidad creciente, acaban dando por resultado un nuevo motivo, que aparece de forma evidente tras la afirmativa de Aragorn a ser el nuevo Rey de Gondor.



Figura 39. Partitura: Gondor Renacido. Elaboración propia.

A partir de este momento gana en protagonismo y es una de las piezas más usadas para hablar una nueva era, de la paz, de la derrota de Sauron y de un Rey para una comunidad que busca la sabiduría y el entendimiento. La melodía suena orgullosa y potente interpretada por la sección de cuerdas y viento metal y acompañada por toda la orquesta.

Las cinco primeras notas de la melodía están dobladas con octavas paralelas, otorgando una mayor sensación de plenitud a la pieza. El resto es una melodía que como la primera parte tiene un ritmo que camina hacia delante, mirando hacia una nueva era.

2.2.8 Aragorn.

Aragorn es uno de los protagonistas de *El Señor de los Anillos* y uno de los personajes con más significativas evoluciones y giros. La trama de su ascenso al trono influye y modifica el resto de tramas que se presentan en la trilogía.

El guion, la interpretación y la música funcionan conjuntamente a la perfección para narrar la historia del futuro Rey de Gondor. La música o piezas dedicadas a Aragorn se versionan y desarrollan más gradualmente que ningún otro motivo.

Para acompañar los giros en la naturaleza y papel de Aragorn, Howard Shore confecciona múltiples piezas diferentes, pero relacionadas entre sí y basadas en recursos que se repiten en todas ellas.

2.2.8.1. Aragorn Montaraz.



Figura 40. Partitura: Aragorn Montaraz.
Elaboración propia.

La primera de ellas es la de *Aragorn Montaraz*, siendo el personaje en este momento de la trama un humano desconocido que ayuda a los jóvenes *hobbits*. La pieza es más bien un motivo de tres tonos con una subida que no está completa, lo que significativamente confirma que es un personaje relevante que todavía tiene mucho que decir

y aportar al desarrollo de la película.

2.2.8.2. Strider.

En la escena en El Poni Pisador, posada en la que Frodo, Sam, Pippin y Merry se hospedan al inicio de su aventura, escuchamos por primera vez un motivo dedicado a Aragorn, que por el momento es un desconocido encapuchado.

Allí los *hobbits* esperan encontrar a Gandalf, que no aparece, pero en su lugar conocen a Aragorn, un extraño que los salva de la llegada y persecución de los Názgul.

En esta escena, escuchamos una pieza que se encarga de presentar tímidamente al personaje, en el arreglo menos heroico de todos los dedicados al humano. Se trata del motivo de *Strider*.



Figura 41. Aragorn en El Poni Pisador.
La Comunidad del Anillo.



Figura 42. Partitura: Strider. Elaboración propia.

2.2.8.3. Strider en Amon Súl.

Poco después, en Amon Súl, un nuevo arreglo aparece, esta vez con un aire más heroico.



Figura 43. Partitura: Strider en Amon Súl. Elaboración propia.

Mientras Aragorn se enfrenta a los Názgul para defender a los *hobbits*. Un fragmento del motivo de *La Comunidad* inicia una versión que parece anunciar la formación del grupo. Tras los tres primeros tonos, la melodía cae completamente en el motivo de *Strider*, que suena esta vez algo más heroico, pero todavía inestable y primitivo.



Figura 44. Aragorn enfrentándose a los Názgul en Amon Súl. La Comunidad del Anillo.

2.2.8.4. Aragorn



Figura 45. Partitura: Aragorn. Elaboración propia.

La cuarta pieza dedicada a Aragorn aparece cuando pasa a formar parte de la Comunidad del Anillo, todavía sin forjar. Se intuye el papel de Aragorn como parte de la misión por sus acciones valerosas y por resistir la tentación del Anillo en su encuentro con Frodo. La melodía es la unión de dos motivos que ya han sido escuchados previamente: el motivo de *Aragorn Montaraz* y el *Motivo del Bien*. La suma y unión de ambos motivos permite a la melodía ascender en tono, acabando en una nota de reposo a la que los motivos de *Aragorn Montaraz* y de *Strider*, no llegan por sí solos.

En *Las Dos Torres* encontramos el motivo repetidas ocasiones, pero es con su llegada al Abismo de Helm, cuando suena más seguro y heroico. El pasaje recibe, agradecido, a un héroe que se creía muerto y que ayudará a Rohan a combatir. La interpretación es enérgica e intensa y son las

secciones de cuerda y de viento metal las que toman el protagonismo que acompañadas del resto de la orquesta imprimen a la pieza profundidad y confianza.

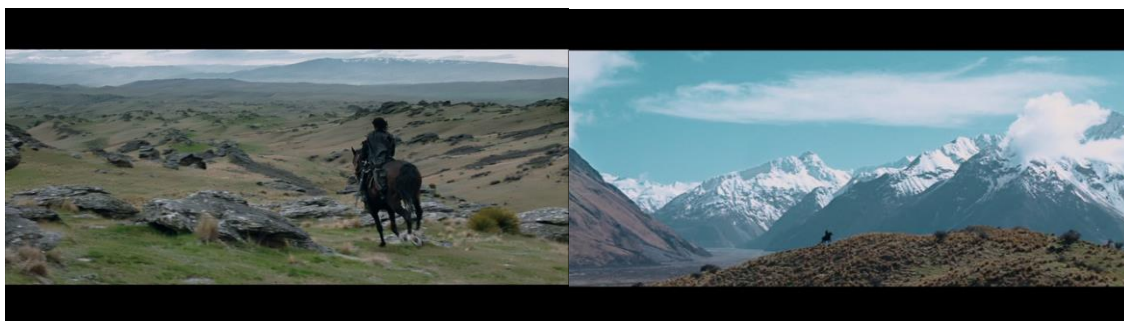


Figura 46. Llegada de Aragorn al Abismo de Helm. Las Dos Torres.

Las diferentes piezas e interpretaciones ligadas al personaje de Aragorn acompañan el desarrollo de su personaje, ascendiendo en protagonismo, intensidad y heroísmo paulatinamente.

En *El Retorno del Rey* ese movimiento ascendente continúa debido a la aceptación de Aragorn de su futuro como Rey, pero además dibuja la situación política de Gondor. A lo largo de la película Howard Shore combina el motivo de *Aragorn* y el de *Gondor*, uniendo inevitablemente ambos conceptos y señalando la resolución de la trama.

2.2.8.5. El Liderazgo de Gondor.

Es muy interesante la melodía que suena por primera vez en la escena en la que Gandalf y Pippin llegan a Gondor. Este pasaje es una combinación del motivo de *Gondor* y el de *Aragorn*, interpretado por toda la orquesta y con una intención heroica y motivadora. Se unen ambos conceptos de forma inseparable, evidenciando que Aragorn está destinado a liderar Gondor. Sin embargo, es necesario aclarar que el motivo de *Aragorn* no suena en esta ocasión por la presencia del personaje, sino que la simbiosis de ese motivo y el de *Gondor* da por resultado un nuevo motivo: *El Liderazgo de Gondor*.

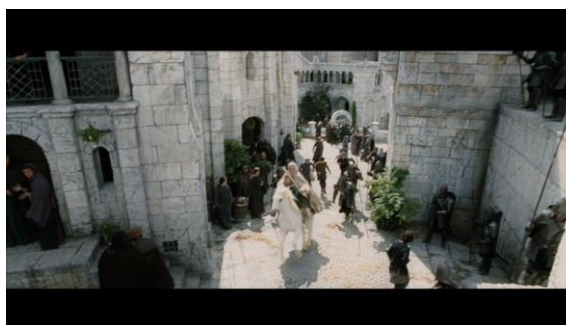


Figura 47. Gandalf y Pippin llegan a Gondor. *El Retorno del Rey*.



Figura 48. Partitura: *El Liderazgo de Gondor*. Elaboración propia.

En la escena de la llegada de Gandalf suena por tanto como recibimiento a un nuevo líder, ya que es Gandalf quien se encarga de capitanear las tropas en toda la película, quien se deshace de Denethor y desobedece las órdenes del Senescal, tomando las decisiones y eligiendo los movimientos de la batalla.

Es en la coronación de Aragorn como Rey de Gondor cuando aparece motivo de *El Liderazgo de Gondor* por segunda y última ocasión. Este zenit musical y dramático es la suma del motivo de *Aragorn* y el de Gondor, además del motivo de *La Comunidad*. El resultado es nueva pieza que comulga con el nuevo estatus del personaje y que define al nuevo dirigente del reino como líder benévolo. Se trata de un arreglo robusto, noble y glorioso, más tranquilo y sentimental que el de la escena de la llegada de Gandalf, y que rodea a un acto que marca el inicio de una nueva era para los hombres, la del reinado de Aragorn.

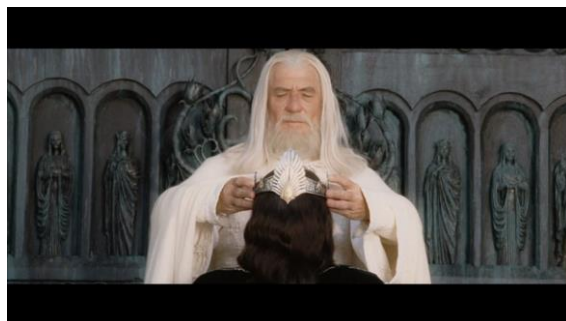


Figura 49. Coronación de Aragorn.
El Retorno del Rey.

2.2.9 Los Elfos.

La comunidad de los elfos se caracteriza por ser la sociedad más exótica, compleja y misteriosa de las fuerzas del bien. Además de definir su carácter, la música compuesta para los elfos esgrime un dibujo de la procedencia antigua de los elfos.

La cultura élfica alcanza su punto más álgido en la era previa a la que se narra en la película. Por eso, la música y las piezas compuestas para los elfos parece de otra era. Para conseguir esto, Howard Shore hace uso de las armonías cromáticas, se influencia de los géneros musicales del este que resultan lejanos o menos habituales y de instrumentos que aparecen de forma evidente para describir esta arcaica raza.

Los coros femeninos y los instrumentos con una sonoridad más cristalina se utilizan asiduamente y son un reflejo de la pureza y exotismo de los elfos.

En las películas se muestra la decisión de los elfos de abandonar la Tierra Media, su falta de confianza en el resto de razas coetáneas y la tristeza de una era que se acaba. Además, la música dibuja un sentimiento de atemporalidad dirigido a una comunidad antigua que se ancla en un pasado muy lejano y que declara su desvinculación de la Tercera Edad.

Hay dos comunidades de elfos que son protagonistas en *El Señor de los Anillos*: Rivendell y Lothlorien. La música se encarga de diferenciar y de narrar las historias de las dos sociedades.

La música de Rivendell empieza con un aire respetuoso y majestuoso pero se vuelve más oscura cuando los elfos deciden abandonar la Tierra Media. Sin embargo, los pasajes dedicados a Lothlórien son inicialmente ariscos e intimidadores para derivar hacia una sonoridad más cómoda.

2.2.9.1. Rivendell

Los elfos de Rivendell resultan mucho más cercanos y abiertos a los humanos y enanos que los elfos de Lothlórien, por lo que la música es menos exótica y su sonoridad más familiar.



Figura 50. Partitura: Rivendell. Elaboración propia.

Se caracteriza por la cristalinidad de los instrumentos, entre los que destacan las voces femeninas, que interpretan varias líneas protagonistas y la sección de cuerdas, las harpas y las campanas, que se encargan de acompañar el tema, habitualmente recurriendo a unos arpeggios que dibujan una forma de arco y que suenan completos, puros y esplendorosos.

Sin embargo, a partir de *Las Dos Torres*, los elfos de Rivendell se mantienen al margen del resto de razas y deciden partir de la Tierra Media, para abandonarla. La pieza se vuelve más oscura y menos majestuosa. Los arpeggios, en armonías menores, reflejan un sentimiento de deslocalización y nostalgia de una era pasada. Los instrumentos cristalinos aparecen con menos frecuencia, las voces femeninas pasan a una tonalidad más grave y la pieza la interpreta más habitualmente la sección baja de cuerdas. Esta configuración es sinónimo del abandono élfico.

A medida que esta sociedad recupera su confianza en los hombres, se une a la guerra contra el mal y Elrond manda forjar la espada que llevará Aragorn, los instrumentos vuelven a su carácter brillante inicial y los arpeggios que acompañan a la melodía vuelven a armonías mayores.

2.2.9.2. Arwen Undómíel.

La música compuesta para Arwen, elfa de Rivendell, hace referencia y suena al estilo de la de Rivendell. Debido a que Arwen es una elfa con ideas abiertas y más liberal que los miembros de su comunidad, a su relación amorosa con Aragorn y al desarrollo de la trama, hay diferentes piezas dedicadas a la hija de Elrond.

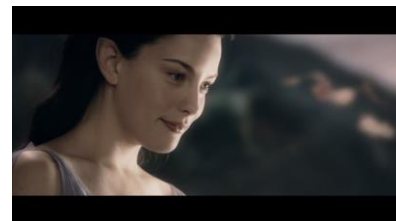


Figura 51. Arwen Undómíel.

2.2.9.2.1. Arwen Revelada.



Figura 52. Partitura: Arwen Revelada. Elaboración propia.

La primera de las piezas es *Arwen Revelada*, que a través de coros femeninos suena delicada pero firme. Se utiliza para presentar a Arwen, por ejemplo en la escena en la que salva a Frodo de los Nâzgul en *La Comunidad del Anillo*.

2.2.9.2.2. Evenstar.

Evenstar, la segunda pieza dedicada a Arwen, es un reflejo del amor entre Aragorn y la elfa.



Figura 53. Partitura: *Evenstar*. Elaboración propia.

Debido a que la pieza trata de comunicar el amor entre dos personajes, hay elementos y recursos mezclados de la música de Rivendell y la de los humanos.

Howard Shore hace uso en de los arpeggios mayores de los pasajes esplendorosos de *Rivendell* y de los instrumentos de la comunidad élfica, entre los que destacan las voces femeninas, que esta vez dibujan una melodía menos exótica, más clara e identificable, propia de la música de los humanos, más sencilla y clasificable. *Evenstar* aparece en las escenas en las que ambos personajes se encuentran solos, como el sueño en el que Arwen visita a Aragorn o la visión de Arwen de la familia y vida que podría tener con Aragorn.

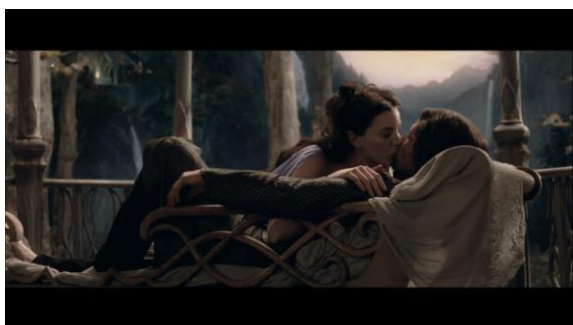


Figura 54. Arwen y Aragorn. *Las Dos Torres*.

Por la compleja relación, el contexto y la situación de incerteza de la misma, *Evenstar* deriva a menudo en armonías menores o pasajes más oscuros que reflejan el sufrimiento de ambos. Por el contrario las resoluciones mayores y los pasajes positivos, fortifican el amor y la esperanza que los dos albergan.

2.2.9.2.3. Arwen: Éowyn y Faramir.



Figura 55. Partitura: Arwen: *Éowyn y Faramir*. Elaboración propia.

La tercera canción es más bien una pieza de Arwen, que una dedicada a ella. Aparece en *El Retorno del Rey*, cuando Éowyn y Faramir se conocen en Gondor y se enamoran. La pieza, cantada por la propia Arwen, parece bendecir el amor de ambos, envolviendo la escena en un ambiente

tierno, simpático y romántico. Además, un análisis profundo parece aclarar cuál será la decisión de Arwen. Hasta el momento su decisión es desconocida, pero la pieza, cargada de un sentimiento romántico, cuya melodía comienza con las notas del motivo de *Aragorn*, parece desvelar cuál será su decisión.

2.2.9.3. Elrond.

Elrond es el padre de Arwen y no es hasta un punto avanzado de la historia, en *El Retorno del Rey*, que su opinión negativa sobre los hombres se transforma en confianza. Su decisión de abandonar la Tierra Media a su propia merced junto al resto de elfos e interponerse entre el amor de Aragorn y Arwen, lo convierte en un personaje con una opinión pesimista y cierta connotación negativa.

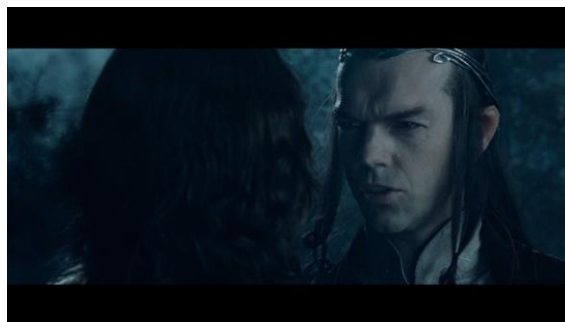


Figura 56. Elrond dialoga con Aragorn sobre Arwen. *Las Dos Torres*.

Una escena en la que este motivo es evidente es en la que Elrond explica a Aragorn su intención de marcharse de la Tierra Media y los motivos por los que piensa llevarse consigo a su hija.

Es interesante destacar que la melodía se desarrolla a través de una escala de segunda aumentada, es decir, la propia de los personajes de la Segunda Edad o anteriores.



Figura 57. Partitura: Elrond. Elaboración propia.

Elrond, como se muestra en la introducción narrada por Galadriel en *La Comunidad del Anillo*, es un personaje que ya existe en la Segunda Edad. Este motivo se encarga de confirmarlo.

2.2.9.4. Lothlórien.

La música de Lothlórien es la más exótica y distante de todas. Su intención no se basa en transmitir emociones, si no en sonar lejana y misteriosa.



Figura 58. Partitura: Lothlórien. Elaboración propia.

La instrumentación se apoya en coros femeninos, que suenan claros y con vibratos simples recordando a música antigua, instrumentos del este, como el *sarangi* o el *ney*, y otros de procedencia antigua y simpleza superlativa, como el monocordio.

Lothlórien es una comunidad que hace dudar al espectador, no define su papel como aliado en la trama hasta un punto avanzado de la misma. No se sabe a ciencia cierta si son amigos o enemigos, por lo que Howard Shore versiona y deforma el tema con libertad, habitualmente

respetando la melodía principal. Con diferentes recursos armónicos e instrumentales consigue confundir al espectador y hacerle sentir incómodo y desconfiado.

Esta pieza acompaña y anticipa las apariciones de los elfos de Lothlórien a lo largo de la película, de modo que cada vez que suena, anticipamos que los Lothlórien están cerca o han sido referenciados. Además de esta información, este motivo nos da otra muy relevante.

La escala sobre la que está tocada es una escala flamenca, con la segunda aumentada, que hace referencia al motivo armónico de los personajes de la Segunda Edad o anteriores y que por lo tanto nos confirma que la procedencia de los elfos de Lothlórien es anterior a la Tercera Edad. La resonancia de esta armonía resulta exótica y ayuda a perfilar el carácter místico de esta antigua y poderosa comunidad.

El *Motivo del Bien* puede encontrarse al inicio de cada frase de la melodía, lo que a pesar de la desconfianza y turbia relación con los hombres al inicio de la película, relaciona y define a este grupo como parte de las fuerzas del bien, que a lo largo de la trama se enfrentarán a las de Sauron.

Del mismo modo, y como anticipa el *Motivo del Bien* desde el inicio, la comunidad de elfos deja de mantenerse al margen, recobra la confianza en los humanos y forma parte del conflicto contra las fuerzas del mal. La canción de *Lothlórien* pasa entonces, de ser tocada en una escala con la segunda aumentada, es decir de la Segunda Edad o anteriores, a una escala Frigia, sin la segunda aumentada, perteneciente a armonías propias de personajes de la Tercera Edad, haciéndoles partícipes del conflicto que se desarrolla en el presente.

Un ejemplo es la escena en la que los arqueros de Lothlórien aparecen para ayudar a los humanos en la Batalla del Abismo de Helm. El tema de *Lothlórien* suena en esta ocasión mucho menos etéreo, más sólido y seguro que las veces anteriores. A pesar de que la simplicidad se respeta y los dibujos armónicos y melódicos siguen sin definir un tono, esta pieza se acompaña de vientos metales y coros femeninos que interpretan una marcha que solidifica el tema y declara el motivo de su llegada: la participación en la batalla y ayuda a los humanos.

En *El Retorno del Rey*, cuando Frodo encuentra el regalo de Galadriel, la Luz de Eärendil, una versión amistosa ejemplifica como los elfos de Lothlórien, otrora extraños, resultan ser amigos.

2.2.10 Los Enanos.

Los enanos son seres que viven en las cuevas y montañas, son poco sofisticados, viscerales, fáciles de herir en su orgullo y faltos de paciencia. Su comunidad es más práctica, trabajadora y ganan en importancia los conceptos simples y funcionales.

La música se forja a partir de esta adjetivación y persigue una estética rocosa, fornida y profunda. Por eso, las secciones bajas de viento metal, los coros masculinos y la percusión, que define los simples patrones rítmicos, son repetidamente utilizadas.

Para conseguir esta estética, Howard Shore hace uso de quintas paralelas en las melodías, que otorgan a la música una sonoridad simple, que no pretende ser bonita o refinada y con esquema rectangular. Melodías afiladas que se enfrentan a bases simples y sólidas dibujan el perfil de los enanos.

La simpleza de los recursos permite a Howard Shore acompañar, dependiendo del contexto, momentos de fraternidad y humor, con otros de tensión y pavor.

2.2.10.1. Moria.

Los pasajes de *Moria* hacen su aparición cuando la Comunidad entra en las minas de Moria y antiguo reino de los enanos, y acompaña a al grupo a través de las oscuras cuevas y cámaras hasta que se encuentran con el Balrog.



Figura 59. Partitura: Moria. Elaboración propia.

La melodía protagonista se basa en una escala ascendente, que acompañado de una instrumentación que parece venir de los más profundo de las cavernas, retumba en los oídos del espectador, poderosa, pero desconsolada.

Esa melodía principal aparece doblada con un intervalo de quintas, que refuerzan la sensación de compacidad y fuerza de la sociedad enana que un día reinó en Moria.

Para conseguir que el coro masculino sonase hosco, profundo y potente, la grabación se realizó con sesenta hombres Maoris, de los cuales, cincuenta eran cantantes y diez jugadores de rugby. Contar con diez cantantes no profesionales añade al coro imperfecciones y asperezas que otorgan a la música de los enanos una sonoridad bronce y rugosa.

Una vez fuera de Moria, Howard Shore utiliza el recurso de las quintas paralelas para recordar o referencia a los enanos. Es el caso de Gimli, que en ciertas ocasiones en las que se el diálogo o acción hacen referencia a su naturaleza enana o a su personaje, se ve acompañado de esa figura de quintas paralelas sobre motivos como el de *La Comunidad*.

2.2.11 La Ayuda.

Muchas situaciones en las que los personajes, que forman parte de las fuerzas del bien, se ven acorralados y cerca de la derrota, se resuelven con la llegada de ayuda inesperada, ya sea por parte de seres humanos, elfos, de Gandalf o de la naturaleza.



Figura 60. Partitura: Ayuda. Elaboración propia.

En un segundo estadio, las fuerzas de la naturaleza participan en diferentes batallas de forma voluntaria, como es el caso de los Ents contra Isengard, la de las águilas gigantes o la de la polilla que ayuda a Gandalf.

Estas acciones heroicas y salvadoras se acompañan de un motivo que es un antónimo de la música dedicada a Sauron, Mordor o Isengard. Estas últimas se caracterizan por una sonoridad oscura, metálica y artificial mientras que el brillo, solemnidad y la pureza implícitos en el motivo de *Ayuda* refuerzan el carácter milagroso y benévolo de la acción.

Hay que mencionar que este motivo suena ligeramente modificado en sus diferentes apariciones en las películas y que la partitura adjuntada es la del arreglo más repetido. La melodía y la armonía pueden variar ligeramente, pero siempre guardan un sentido e intención similares.

Las secciones de viento, cuerda y con especial protagonismo, los coros, forman la instrumentación de un motivo que aparece en puntuales, pero importantes escenas.

La aparición de esta melodía en *El Señor de los Anillos* es una declaración de intenciones de una fuerza superior y desconocida, quizás de la naturaleza, quizás de los dioses, que apoya las aspiraciones del bando en el que los protagonistas luchan, escudándolos y reforzándolos en sus intenciones de destruir el Anillo y salvar la Tierra Media.

La armonía de este motivo es interesante ya que los acordes ascienden cromáticamente y por ello, la tonalidad del tema varía constantemente. Ese ascenso y cambio de tono continuo producen una sensación de crecimiento o acercamiento que encaja en las escenas, ya que anticipa la proximidad de una ayuda que aparecerá en cualquier momento.

Además, ese movimiento armónico acompaña normalmente a un ataque o respuesta de las fuerzas del bien en una situación de riesgo, imprimiéndole a la acción heroísmo, valor y fuerza.

En *La Comunidad del Anillo* ya escuchamos esta pieza, que aparece claramente al final de la película cuando, perseguidos por los Uruk-Hai, Frodo toma la decisión de marchar solo a destruir el Anillo.

En ese momento, se encuentra escondido cerca de Pippin y Merry, sin poder escapar. Para ayudarlo, Pippin y Merry llaman la atención de los monstruos de Saruman, que persiguen a los dos *hobbits* y no ven a Frodo, que consigue huir.

Esa acción significa la muerte posterior de Boromir y la captura de los dos *hobbits*. El arreglo para esta escena respira heroísmo, agradecimiento y sacrificio, además de subrayar el *adiós* de Frodo.

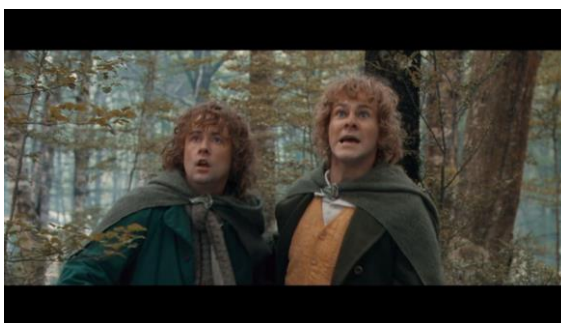


Figura 61. Pippin y Merry distraen a los Uruk-Hai.
La Comunidad del Anillo.



Figura 62. El ataque de los Ents. Las Dos Torres.

El ataque de los Ents en Isengard es otra escena en la que escuchamos esta pieza. En esta ocasión los Ents acuden a la batalla por voluntad propia, en respuesta a la destrucción de los bosques dirigida por Saruman. El motivo interpretado por potentes coros, cuerdas, vientos y percusión confiere a la acción un aire poderoso y natural, además de aportar heroísmo y cierto grado de sacrificio, ante el riesgo que toman los Ents en la batalla, a la que el propio Bárbol apoda: “la última marcha de los Ents.”



Figura 63. Gandalf en La Torre de Isengard. La Comunidad del Anillo.

Otro ejemplo es la escena en la que una polilla acude en ayuda de Gandalf cuando encerrado por Saruman en los más alto de la torre de Isengard se ve condenado a la muerte. Esa llegada de la polilla aparece subrayada con una versión del motivo *Ayuda*, esta vez interpretada por un coro de un soprano masculino y una tenue sección de viento, que otorga esperanza a la situación de Gandalf y que tiene cierto carácter divino.

En *El Retorno del Rey* son las fuerzas de Rohan quienes representan esa ayuda. Esta vez el motivo es interpretado por los instrumentos propios de los humanos, que son especialmente los de viento metal y que confieren al arreglo un aire menos puro y divino. Es la participación del soprano masculino la que representa ese poder divino, natural o superior, que aparece en escenas en las que la ayuda proviene de elementos de la naturaleza, como son los Ents o las águilas. No es hasta la llegada de las águilas a la batalla de Mordor cuando el coro vuelve a aparecer y el motivo de *Ayuda* vuelve a su configuración original, dejando de lado los instrumentos de los humanos.



Figura 64. Llegada de las águilas en Mordor. El Retorno del Rey.

Es interesante hacer mención en este punto a otro motivo, ya que es el único que comparte con el motivo de *Ayuda* el coro soprano masculino, que define ese carácter poderoso y divino. En el motivo de *La historia del Anillo*, el coro representa la aspiración de Sauron a ser la fuerza divina más poderosa, mientras que en el de la *Ayuda*, se confirma que hay una fuerza superior enfrentándose al mal y que ayuda al bando que pretende salvar la Tierra Media.

A lo largo de las tres películas este tema suena a través de múltiples versiones, que se adaptan a la acción y ritmo de cada escena. Sin embargo, hay solo dos arreglos que son estables, y por tanto, identificables.

2.2.11.1. La Ayuda; Versión Desenfrenada.

Hay una variante de este motivo más enérgica y poderosa, aunque muy similar al arreglo original. La figura que dibujan los acordes es parecida, pero hay varios cambios en la sucesión de las notas que imprimen más agresividad al motivo.



Figura 65. Partitura: *Ayuda: Versión Desenfrenada*. Elaboración propia.

Esta versión desenfrenada se utiliza en la escena en la que los Ents rompen la presa de Isengard para inundar y destruir la morada de Saruman. Las imágenes muestran grandes cantidades de agua, metáfora de la naturaleza y de la ayuda, que arrasan violentamente el lugar y parte del ejército. La pieza funciona del mismo modo que la primera versión, representando ese poder de la naturaleza para acabar con las fuerzas del mal, pero además esta versión más acelerada y potente, parece ser un sinónimo de la fuerza con la que el agua golpea a Saruman.



Figura 66. Los Ents inundan Isengard. *Las Dos Torres*.

La instrumentación de esta versión se compone de un coro más amplio, todas las secciones de cuerda, de viento metal y de percusión, que otorgan al pasaje una potencia y amplitud descomunal.

Es una escena con una fotografía y efectos especiales impresionantes y la música hace más intenso ese sentimiento de espectacularidad.

2.2.11.2. Gandalf y la Ayuda de la Naturaleza.

Gandalf es en *El Señor de los Anillos* la ayuda personificada. Es el personaje que guía, protege y cuida de la Tierra Media, y que es devuelto de la muerte, convertido en Mago Blanco, con el objetivo asignado de participar en la Guerra del Anillo para salvar el futuro de las razas.

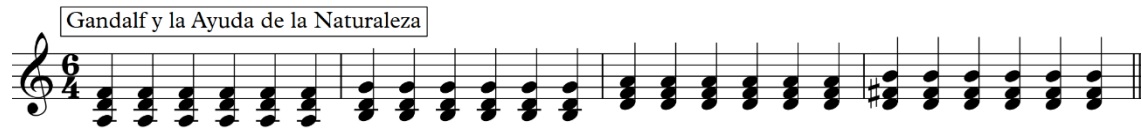


Figura 67. Partitura: Gandalf y la Ayuda de la Naturaleza. Elaboración propia.

Es en *Las Dos Torres*, en la escena en la que aparece en el bosque, convertido en Mago Blanco, ante los ojos de Gimli, Legolas y Aragorn, quienes le creían muerto, cuando escuchamos este motivo por primera vez.



Figura 68. Gimli, Legolas y Aragorn encuentran a Gandalf, a quien creían muerto. *Las Dos Torres*.

La aparición es estelar y su nueva condición la de un santo salvador. La música, interpretada por vientos, cuerdas y amplios coros, parece bendecir al nuevo Mago Blanco, pero además representa su nuevo poder, condición y carácter divino.

Otra escena en la que encontramos este motivo es la de su llegada a Rohan, cuando sabedor del conjuro que se cierne sobre Théoden, se quita la capa gris que lo cubre y muestra ante todos que es el nuevo Mago Blanco. La luz y la música invaden la escena retratando su nueva condición, que lo hace suficientemente poderoso para vencer a Saruman y salvar a Théoden. En este caso, Gandalf ayuda al Rey a deshacerse del conjuro y a Rohan, a sobrevivir a la catástrofe.



Figura 69. Gandalf en Édoras, salvando a Théoden. *Las Dos Torres*.

2.2.12 Gandalf el Blanco.

Gandalf, en su vuelta de la muerte regresa convertido en Mago Blanco. Cuando esto sucede, un nuevo motivo se suma a la banda sonora.



Figura 70. Partitura: Gandalf el Blanco.
Elaboración propia.

El motivo de *Gandalf el Blanco* es una pieza directamente relacionada con el motivo de *La Comunidad* y que se basa en el uso repetido del *Motivo del Bien* y su movimiento de

bajada y subida. Además, se escuchan pinceladas del motivo de la *Ayuda de la Naturaleza* y de *Gondor*. Estas conexiones dan cuenta de que Gandalf es un eje muy importante del desarrollo de la historia y que su papel en las diferentes tramas de la trilogía de *El Señor de los Anillos* es muy relevante, como resultan sus acciones en el liderazgo de Gondor en *El Retorno del Rey*, su continua ayuda a los miembros de la Comunidad, su llegada salvadora al Abismo de Helm en *Las Dos Torres*, sus poderes sobrenaturales y su lucha contra Saruman y Sauron.



Figura 71. Gandalf como Mago Blanco. *Las Dos Torres*.

Una orquesta clara y poderosa se encarga de interpretar una pieza que define el carácter poderoso, heroico y especialmente benévolo del Mago Blanco.

En la historia de *El Señor de los Anillos*, Gandalf vuelve como Mago Blanco porque Saruman, el que debía ser el Mago Blanco, se ha corrompido por el poder del Anillo y convertido en un enemigo de la Tierra Media.

Howard Shore realiza en este punto un disimulado pero enorme ejercicio narrativo. La última repetición del *Motivo del Bien* y las notas finales del motivo de *Gandalf el Blanco* componen un arreglo que es similar a uno dedicado al que debía ser el Mago Blanco, es decir, a Saruman.

Esta relación de similitud en el movimiento de la melodía de los motivos, evidencia una unión entre ambos personajes, debido a que los dos son, o han



Figura 72. Partitura: Comparativa Gandalf y Saruman.
Elaboración propia.

sido, Magos Blancos. Sin embargo, la sonoridad, notas y las connotaciones implícitas en los diferentes arreglos son muy diversas. Mientras que el arreglo de *Gandalf el Blanco* suena claro, benévolo y esperanzador, el de *Saruman* rezuma maldad y corrupción.

2.2.13 Saruman.

Saruman es el Mago Blanco que traiciona a las fuerzas del bien al inicio de *La Comunidad del Anillo* tras su alianza con Sauron, corrompido por la magia negra y los artefactos del señor oscuro. Saruman pretende dominar la Tierra Media con la ayuda de Sauron, pero la tentación de

conseguir el Anillo único para sí mismo le hace traicionar también a su nuevo aliado. Finalmente, resulta derrotado en la batalla de Isengard.

El *leitmotiv* asociado a Saruman es un motivo simple pero efectivo que suena cada vez que aparece en pantalla o se le menciona.

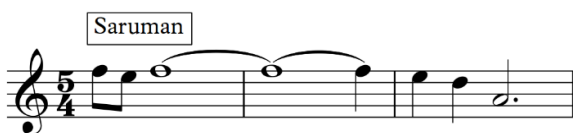


Figura 73. Partitura: Saruman.
Elaboración propia.

Está compuesto por ocho notas entre las que encontramos una variante del *Motivo del Bien*, en la que la distancia entre las notas es de un semitono y que recuerda a la melodía de *La historia del Anillo*, aportando información sobre las intenciones de Saruman.

La diferencia entre el *Motivo del Bien* y esta variante radica que el movimiento de bajada y subida de las tres primeras notas en el motivo de *Saruman* es de un semitono y en el *Motivo del Bien*, de un tono completo.

Ambos, Saruman y las fuerzas del bien desean el Anillo de Poder y mantienen su fe en él o en su destrucción. Esa variación en el motivo perfila las intenciones diversas de la Comunidad, donde aparece el *Motivo del Bien* en su configuración original, y las de Saruman, que no pasan por destruir el Anillo, pero por dominarlo y gobernar la Tierra Media.

2.2.14 Sauron.

Sauron, en la producción de Peter Jackson, es el líder y señor de las fuerzas del mal. Creador del Anillo de Poder y persecutor del mismo, su papel en la trama es el de enemigo que intenta controlar y someter a la Tierra Media.



Figura 74. Partitura: Sauron.
Elaboración propia.

El motivo de *Sauron* es uno de los más repetidos y contundentes. Representante del señor oscuro, y por lo tanto, de las fuerzas del mal, se inicia con el *Motivo del Mal*, que pone de manifiesto la naturaleza del personaje.

Los instrumentos que normalmente la interpretan son contundentes secciones de percusión y la sección baja del viento metal. Además, la sección de cuerdas hace de colchón en la pieza.

2.2.15 Los Nueve Nâzgul.

Los Nâzgul son los temidos sirvientes de Sauron, que antaño fueron hombres. Fueron corrompidos por el Señor Oscuro y el poder de los anillos que poseían, y que usaron para conseguir beneficios personales como poder y riquezas. Sus historias y existencia quedaron vinculadas al Anillo único tras perder sus respectivos anillos y someterse al poder del mismo.



Figura 75. Partitura: Los Nueve Nâzgul. Elaboración propia.

En la película, los nueve Nâzgul son los enviados encargados de rescatar el Anillo único y evitar su destrucción. La pieza que Howard Shore compone para éste grupo es una referencia a *La Historia del Anillo*, puesto que los acordes que forman el motivo de *Los Nueve Nâzgul* son las nueve notas que se suceden en la melodía de *La Historia del Anillo*, pero tocadas a la vez.



Figura 76. Partitura: La Historia del Anillo. Elaboración propia.

La percusión y los potentes coros, que parecen salidos de los propios Nâzgul, son los instrumentos que el compositor utiliza para esta pieza.

2.2.16 Valinor.

Valinor es la tierra donde residen los Valar, dioses en la mitología de Tolkien, y reservada para los elfos y los ya mencionados Valar. Es inequívocamente un sinónimo del cielo al que hombres, enanos y *hobbits* no pueden ir por su propia decisión ni iniciativa.

Debido a su heroica hazaña y a los daños irreversibles que sufre Frodo en la aventura, Gandalf le otorga la oportunidad de viajar a Valinor con él mismo al final de *El Retorno del Rey*, aprovechando el viaje de los elfos.

Cuando Frodo se despide de Sam, Pippin y Merry y se dispone a zarpar hacia Valinor, este motivo protagoniza la banda sonora, despidiéndose de Frodo y definiendo cuál es el lugar al que se dirige. Es muy emotivo el efecto de la música en esta escena, que acompaña al barco mientras se pierde en el horizonte.

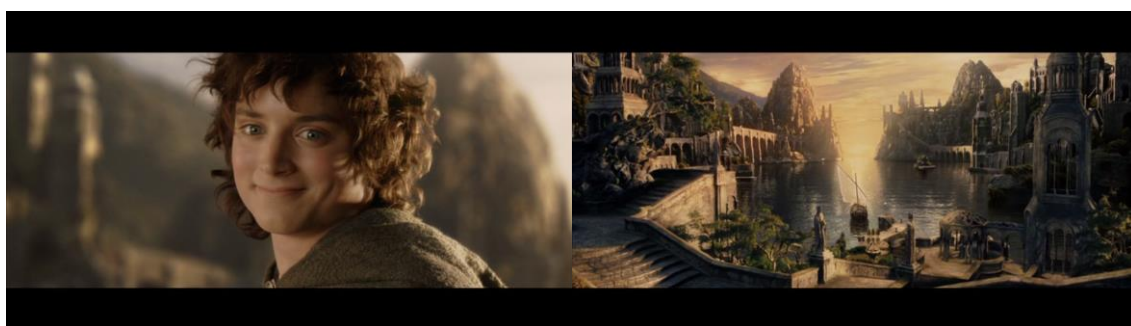


Figura 77. Frodo despidiéndose. *El Retorno del Rey*.

La melodía se divide en dos frases repetidas dos veces. La primera de ellas de cuatro notas con movimiento descendente en las tres primeras y ascendente en la última. La segunda parte de la melodía son cuatro notas, pero todas dibujan un movimiento descendente.



Figura 78. Partitura: Valinor. Elaboración propia.

El motivo de *Valinor* aparece también cuando Gandalf describe a Pippin un lugar idílico, pacífico y muy similar al paraíso. Se trata inequívocamente de Valinor, sinónimo y metáfora del cielo en la cultura de Tolkien.

Valinor tiene una sonoridad muy característica ya que se basa en un acorde *sus 4* con resolución descendente, que genera una tensión en un primer estadio, que se resuelve con el descenso de una nota.



Figura 79. Pippin y Gandalf en Minas Tirith. *El Retorno del Rey*.

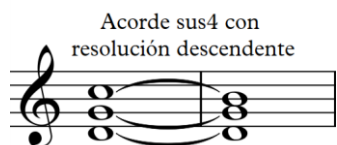


Figura 80. Partitura: Acorde *sus4* con resolución descendente.

Este recurso basado en tensión y resolución descendente aparece repetidas veces en *El Señor de los Anillos*. Esta figura que Howard Shore utiliza para transmitir un sentimiento de pérdida o despedida, acompaña la muerte o últimas palabras de ciertos personajes.

Es un ejemplo la escena de *La Comunidad del Anillo* en la que Aragorn intenta ayudar a Boromir cuando, herido al final de la película, agoniza preocupándose por el futuro de su reino.



Figura 81. Aragorn y Boromir. *La Comunidad del Anillo*.

Figura 82. Éowyn y Theoden. *El Retorno del Rey*.

Del mismo modo, cuando Théoden comparte sus últimas palabras con Éowyn tras la batalla en *El Retorno del Rey*, una figura similar y con el mismo movimiento de tensión-resolución acompaña sensiblemente la escena.

3. CONCLUSIONES

La banda sonora de *El Señor de los Anillos* es una de las obras más complejas compuestas para la gran pantalla. La cantidad de motivos musicales asociados a conceptos y la variedad de recursos empleados por Howard Shore en la composición son una fuente de información vital del discurso cinematográfico y un ejercicio de narrativa musical mastodóntico.

El estudio expuesto ha supuesto un reto personal tan interesante y educativo, como dificultoso y profundo, debido a la complejidad y variedad del tratamiento musical, de los recursos utilizados y de la intención dramática y narrativa de la banda sonora.

A través del visionado de las películas, la escucha de la banda sonora y el análisis, se ha conseguido entender y clasificar los recursos empleados por el compositor, que de un modo u otro, influyen en el discurso fílmico y lo condicionan. Se ha logrado también, entender la intención comunicativa de la banda sonora en relación al momento y situación de la trama.

El estudio y clasificación de los diferentes *leitmotivs* ha sido un éxito y a lo largo del trabajo se ha hecho una exposición de los mismos. Además de realizar un análisis estrictamente musical de los motivos, se les ha relacionado con los diferentes conceptos de la historia, exponiendo las connotaciones que eso supone para la percepción del espectador. La unión de un personaje, una comunidad, un objeto o incluso un lugar con un motivo musical, provoca reacciones mucho más fuertes y profundas en el espectador y unas asociaciones psicológicas determinantes que pueden pasar desapercibidas sin un análisis profundo.

Según el tipo de melodía, la instrumentación, la armonía y el tempo, entre otros, la connotación o valor emocional añadido por la música a un concepto, varía, pudiendo familiarizar al espectador con cierto personaje o situarlo del lado de un bando u otro.

A través de los ejemplos de escenas o secuencias en los que se pueden escuchar algunos de los motivos, versiones o incluso elementos de los mismos, se exponen algunos de los recursos musicales, instrumentales y dramáticos empleados por el compositor. Sin embargo, la extensión de la trilogía y la cantidad de información implícita en la banda sonora han supuesto en primer lugar, la inviabilidad de un análisis de todas las escenas y recursos empleados, y una dificultad superable para la definición genérica de los motivos musicales y recursos más destacables.

La particular importancia de la música como elemento conductor y narrativo es vital en esta trilogía. La banda sonora dirige y acompaña el discurso e incluso le añade información que el espectador todavía no conoce, en según qué momento de la historia. Se ha realizado un mapa conceptual o clasificación de los motivos más importantes y definido las diferentes funciones dramáticas y narrativas.

Este trabajo, por clasificar muchos de los motivos musicales que aparecen en las películas, es una base teórica que ayuda a entender el importante papel de la banda sonora en el resultado fílmico final. Contar con una clasificación y análisis de los recursos más utilizados, permite realizar un visionado de *El Señor de los Anillos* en el que, atendiendo a la música, se pueda comprender la cantidad de información implícita en la banda sonora y la importancia del aspecto musical dentro del tipo de narración y medio en el que se presenta.

Han sido varios los problemas encontrados a lo largo del proceso de investigación. En primer lugar, la clasificación de los *leitmotifs* principales ha sido un trabajo complejo de análisis musical y literario. En segundo lugar, la extensión de la obra ha hecho imposible comentar muchas secuencias realmente interesantes desde el punto de vista de la música. Mencionar, que sí que han sido analizadas, pero no han podido ser añadidas a éste trabajo.

Este proyecto ha supuesto un desarrollo personal a la hora de entender la música como elemento narrativo dentro de la ficción. Del mismo modo, ha servido para entender mejor el uso del *leitmotiv* como recurso creativo y elemento dramático. La aplicación de estos conocimientos a futuros proyectos audiovisuales, como pueden ser películas, cortometrajes, documentales o videojuegos, entre otros, es una gran fuente de recursos e información a la hora de enfrentarme al proceso artístico y creativo. Por último, el presente análisis me ofrece una profundización personal en el campo de la narrativa musical, que me servirá además, para comprender y valorar más exhaustivamente el papel de la música en otras obras.

Es importante destacar que este trabajo es una primera transcripción que espero poder cotejar con las partituras originales, a las que aún no he podido acceder. Con las mismas espero realizar una investigación futura que profundice en el sentido armónico de diferentes escenas.

En definitiva, este trabajo ha supuesto, además de un enriquecimiento personal, una prueba sólida de la importancia del trabajo de Howard Shore como un factor artístico, creativo y narrativo fundamental en el discurso fílmico de la trilogía de *El Señor de los Anillos*.

4. BIBLIOGRAFÍA

4.1 Libros

ADAMS, Doug (2010). *The music of the lord of the rings films. A comprehensive Account of Howard Shore's Scores*. Van Nuys: Alfred Music Publishing Company.

CHION, Michael (1995). *La música en el cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

- (1994). *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press.

GORBMAN, Claudia (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. New York: Columbia University Press.

4.2 Recursos electrónicos

ACERO SANCHO, Alberto y ALONSO CORBERA, Marc (2011) "El Señor de los Motivos: Una banda sonora para dominarlos a todos"

<<http://elretornodelosmotivos.blogspot.fi/p/howar-shore-y-la-bso.html>> [Consulta: 25 de agosto de 2017]

YOUTUBE, "El Señor de los Anillos – Análisis de la Banda Sonora (Comunidad)" en *Youtube*.

<<https://www.youtube.com/watch?v=y5LLHZf9ebU&t=225s>> [Consulta: 5 de julio de 2017]

YOUTUBE, "Las Dos Torres – Análisis de la Banda Sonora de El Señor de los Anillos" en *Youtube*.

<<https://www.youtube.com/watch?v=n6Yhu3fJqjo&t=1163s>> [Consulta: 14 de julio de 2017]

YOUTUBE, "El Retorno del Rey – Análisis de la Banda Sonora de El Señor de los Anillos | Jaime Altozano" en *Youtube*.

<<https://www.youtube.com/watch?v=Z2FFFGNB8Ps&t=1317s>> [Consulta: 19 de julio de 2017]

YOUTUBE, "The Lord of the Rings BTS - 02.11 - Music for Middle Earth" en *Youtube*.

<<https://www.youtube.com/watch?v=zSNcrx3Cd1k&t=453s>> [Consulta: 10 de agosto de 2017]

4.3 Películas

The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring (El Señor de los Anillos: la Comunidad del Anillo. Dir. Peter Jackson). New Line Cinema. 2001.

The Lord of the Rings: The Two Towers (El Señor de los Anillos: Las Dos Torres. Dir. Peter Jackson). New Line Cinema. 2002.

The Lord of the Rings: The Return of the King (El Señor de los Anillos: el Retorno del Rey. Dir. Peter Jackson). New Line Cinema. 2003.